

O NEGRO ENCENA A BAHIA

Luna Nery



O NEGRO ENCENA A BAHIA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

Dora Leal Rosa

Vice-Reitor

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Luna Nery

O NEGRO ENCENA A BAHIA

Edufba, Salvador, 2012

2012, Luna Nery
Direitos de edição cedidos à EDUFBA. Feito o depósito legal.

Ilustração da Capa

Goya Lopes

Projeto Gráfico

Alana Gonçalves de Carvalho Martins

Gabriela Machado

Lúcia Valeska Sokolowicz

Formatação

Lúcia Valeska Sokolowicz

Revisão

Magel Castilho de Carvalho

Normalização

Lucas Vieira

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Nery, Luna.

O negro encena a Bahia / Luna Nery ; prefácio, Mohamed Bamba. - Salvador : EDUFBA, 2012.

145 p. : il. - (Coleção temas afro)

Originalmente apresentada como dissertação do autor (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, 2010.

ISBN 978-85-232-0853-0

1. Cinema - Bahia. 2. Negros no cinema - Bahia. I. Bamba, Mohamed. II. Título. III. Série.

CDD - 791.43098142

Editora filiada à:



EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,
40170-115, Salvador-BA, Brasil

Tel/fax: (71) 3283-6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Este livro é dedicado
À memória de meu pai, Neto, autodidata por excelência,
A Cláudio, meu orientador, por praticar a essência do que é ensinar.

Agradeço aos meus
amores que sempre
estiveram presentes:
Linda, Carol, Amadeu,
Zilda, Iracema e Lucas –
pelas reflexões e
trocas de energia.

SUMÁRIO

11	PREFÁCIO
15	INTRODUÇÃO
21	O NEGRO NO BRASIL
41	BARRAVENTO
59	O ANJO NEGRO
75	TENDA DOS MILAGRES
91	CIDADE BAIXA
105	Ó PAÍ, Ó
123	O NEGRO NO CINEMA BAIANO
129	REFERÊNCIAS
137	APÊNDICE A - FILMOGRAFIA BÁSICA (Ficha Técnica)
141	APÊNDICE B - FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR
145	APÊNDICE C - LISTA DE FOTOGRAFIAS E FIGURAS

PREFÁCIO

Mohamed Bamba

Como representar os diferentes sujeitos sociais com os quais o próprio cineasta compartilha uma mesma identidade nacional ou regional? Isso parece ser uma das principais equações que as diferentes gerações de cineastas, ao longo da história do cinema Brasileiro, tentaram resolver. O tema do livro de Luna gira em torno desta questão crucial da representação, que se tornou a nervura de todo o cinema brasileiro.

A alteridade não é um traço dominante só dos filmes etnográficos; ela perpassa todos os tipos de registro em imagens e sons. Em resposta às distorções grosseiras que caracterizam e pontuam os retratos filmicos das culturas das “minorias”, surgem aqui e lá empreendimentos voluntaristas contra aquilo que Robert Stam chama de “fardo da representação”. Paralelamente a essas representações corretivas e paliativas, o pesquisador e o estudioso do cinema, por sua vez, procuram entender teoricamente os mecanismos e as lógicas que operam na produção das imagens do Outro.

É no cerne deste debate que Luna situa a proposta do seu livro. A autora realiza um verdadeiro trabalho de revisão de uma parcela da história das representações sociais no cinema brasileiro, a partir de uma releitura crítica das imagens produzidas na Bahia e sobre a cultura afro-baiana por cineastas brasileiros que mantêm ora uma relação afetiva, ora uma relação ambígua com as idiosincrasias e os particularismos religiosos desta região do Nordeste.

As representações que alguns cineastas brasileiros deram da cultura negra baiana estão obviamente nas antípodas do exotismo de um

olhar estrangeiro. Porém, isso não deve nos impedir de nos perguntarmos se as posturas estéticas e ideológicas desses cineastas diante da cultura afro-baiana são reveladoras do inconsciente coletivo profundo. Ao mesmo tempo em que seus filmes indagam as relações inters-ticiais entre o povo e a realidade social, por outro lado, reproduzem e visualizam, pela mediação de suas narrativas, os jogos de olhares cruzados e os julgamentos de valor que acompanham a convivência das diversas manifestações culturais. Há algo em comum entre os cinco filmes que compõem o corpus: todos têm a Bahia ou Salvador como cenário. Sendo assim, optam por tematizar as formas como “o negro encena esta Bahia”. São obras que oferecem retratos convergentes e, paradoxalmente, divergentes de uma mesma realidade social e cultural. Revelam ao espectador parte das paixões, fantasias, utopias, inclusive os preconceitos e os compromissos político-ideológicos que os cineastas desses filmes têm com relação à cultura afro-baiana.

Luna consegue mostrar que a evolução do olhar de alguns cineastas brasileiros e baianos sobre as culturas negras é marcada de traços constantes, mas também de contradições. Na filmografia de um mesmo cineasta (Glauber Rocha, por exemplo), passamos de um questionamento em tom marxista do peso e das amarras das religiões de matriz africana a uma espécie de celebração afetiva das culturas afro-baianas. No caso de Nelson Pereira dos Santos, ao contrário, a relação oscila entre o maravilhamento diante da cosmogonia afro-baiana e sua representação quase etnográfica.

O trabalho de Luna se destaca pela sagacidade da análise; mas também pela inteligência com a qual aborda a espinhosa questão atinente à alteridade e à representação deste eterno “outro” no cinema brasileiro. Quando a problemática da visibilidade e invisibilidade da cultura do negro é abordada num contexto relacional e multicultural (isto é, o brasileiro e o baiano), o debate sobre os conceitos de “cinema negro” e da “representação do negro” se torna ainda mais acirrado e escorregadio. É um campo minado por conta das polêmicas que suscitam o uso de noções como raça e etnia num país em que o mito da miscigenação continua vivíssimo. Infelizmente, este culto da “mistura das raças”

funciona como uma cortina de fumaça na compreensão das lógicas e dinâmicas sociais que fundam as relações sociopolíticas marcadas por todos os tipos de desigualdade entre populações brancas, negras, indígenas e mestiças. Mas a autora aborda todas estas questões com muita sutileza e evita, assim, cair nas armadilhas e engodo do “racialismo” extremado.

As discussões e análises construídas neste livro dialogam com a história social e as teorias das culturas. Os conceitos de *contexto relacional* e de *multiculturalismo tropical* se tornam chaves fundamentais para problematizar as questões da representação do negro longe das trincheiras do militantismo e do denunciamento. A autora do livro, ao contrário, usa essas chaves conceituais com muita propriedade nas análises que realiza sobre os filmes que foram cuidadosamente selecionados. Inclusive ela se serve das treze figuras do negro no cinema de ficção brasileiro (tais como propostas por João Carlos Rodrigues no seu livro já clássico *O negro brasileiro e o cinema* (2001) apenas como ponto de referência para chegar a outras conclusões. Ao repensar de forma crítica as representações de alguns filmes, comprova não só a permanência de alguns velhos arquétipos, mas também aponta para a existência de novas figuras relacionadas à presença do negro nos filmes feitos e ambientados na Baía de Todos os Santos.

A escolha dos filmes *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *O anjo negro* (1972), de José Umberto, *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, e *Ó Paí, Ó* (2007), de Monique Gardenberg, obedece a uma lógica diacrônica (igual à diacronia no estudo de um fenômeno linguístico). A análise destas obras é temática e sociológica: descrever e interpretar os múltiplos sentidos relacionados aos modos de representação étnica na Bahia, região do Brasil onde não há “apenas negros”, mas, ao contrário, onde afrodescendentes, brancos e mestiços, estão implicados histórica e socialmente num contexto relacional.

Outro aspecto do livro que merece um comentário é a análise dos cartazes. Não é um mero apêndice no trabalho. Se os cartazes dizem

muito sobre as estratégias mercadológicas dos distribuidores e das salas exibidoras, sua organização discursiva e semiológica não deixa de despertar o interesse dos estudiosos do *design* gráfico e da recepção das obras culturais. São “paratextos” portadores de múltiplos sentidos estéticos e sociais. Cinéfilos, colecionadores e comunidades de fãs fazem dos cartazes um objeto de culto. Luna, ao contrário, faz deles um objeto de estudo. Ela complementa as análises dos filmes com as de seus cartazes, ciente do fato de que o estudo sistemático destes materiais promocionais conduz à compreensão das interações entre os filmes e seus respectivos contextos de produção.

No livro de Luna, pode ser lida também uma contribuição valiosa no debate sobre a formação de um “cinema negro” no interior do cinema contemporâneo brasileiro e, mais especificamente, no cinema regional baiano. Afinal de contas, qualquer defesa de “um cinema negro” toma forma e se justifica, num primeiro momento, por um questionamento e uma vontade de superação dos modelos e arquétipos que se cristalizaram, ao longo da história, nas representações filmicas do negro nos filmes brasileiros. É nisso que o valor heurístico de uma atividade analítica, como a deste livro, acaba se transformando num efeito político.

INTRODUÇÃO

Não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará ao público a consciência de sua própria existência.

GLAUBER ROCHA

O cinema se apresenta como um produto de interação socialmente compartilhado; trata-se de um poderoso instrumento de disseminação de modelos homogeneizadores, capaz de retratar, ratificar e naturalizar estereótipos consolidados no imaginário social. A proposta deste livro é tecer análises a respeito de representações étnicas em filmes longa-metragem de ficção baianos, ressaltando o negro como foco principal sem excluir outros grupos, já que o objetivo é tratar de um contexto relacional em que negros, brancos e mestiços estão implicados histórica e socialmente.

A abordagem deve ser multicultural, já que a própria noção do não étnico é questionável; afinal, não parece ser correto projetar algumas pessoas como étnicas e outras como estando além da etnicidade. Este livro também tem o intuito de reforçar a fala de Xavier (2006, p. 18), que critica o “dogma da autorrepresentação” visto como fórmula exclusiva da resistência à opressão, “quando se entende que só negros podem falar de negros, só homossexuais podem falar de homossexuais, e assim por diante, num princípio em que a única coisa que vale é a autoridade somática.”

De fato, não faz sentido analisar os discursos a partir da exclusiva autoridade existencial do oprimido. A história pessoal de cada cineasta, escritor, pesquisador ou crítico é relevante, mas o mais importante

é a força do argumento, a posição em que se está e não a proclamação de onde se veio, como se a exibição do atestado de origem fosse fator exclusivo e primordial para legitimar um discurso.

Textos mais tradicionais sobre a teoria do cinema apresentam um debate sobre formalismo e realismo: seria possível entender o cinema e discuti-lo diagnosticando somente seu caráter artístico e estético ou seria imprescindível considerar a sua relação com o mundo que tenta capturar em suas imagens? Atualmente, a abordagem dos estudos sobre cinema passa pelo entendimento de cinema não apenas como arte, mas como prática social.

Tuner (1997) defende que o discurso de um filme está presente tanto sob a forma de declarações ou reflexões diretas sobre a cultura ou a sociedade quanto na estrutura narrativa e no estilo visual. Portanto, além de convenções estéticas, é preciso destacar a relação do cinema com a sociedade, com a história e com a cultura, ou seja, o cinema enquanto processo sociocultural.

Cada filme diz tanto quanto for questionado, devido as suas infinitas possibilidades de leitura. Nesse sentido, é válido retomar o que Gomes (2004) considera como análise fílmica: qualquer texto que fale de filmes e do que neles está contido, não importando propriamente o foco, o alcance, a profundidade e o rigor. Um mero comentário, uma crítica de cinema de tipo jornalístico, um estudo acadêmico, são análises fílmicas em toda sua variedade.

Diversos teóricos da área de cinema – Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), Jacques Aumont (1995), Martine Joly (1996) – dispensaram esforços para traçar um modelo amplamente aceito de metodologia de análise fílmica. Os modelos existentes foram influenciados por várias correntes das ciências humanas, contudo, ainda não foi possível definir uma metodologia padrão. Este livro reforça a ideia da postura interdisciplinar em que deve estar envolvida uma metodologia de análise fílmica.

A análise aqui proposta se ampara em uma abordagem sociológica, tendo em vista que qualquer obra cinematográfica é sempre portadora

de indícios significativos da sociedade que a produziu. A metodologia adequada examina o discurso falado e outros tipos que integram a linguagem cinematográfica: cenário, trilha sonora, ação gestual etc. Deve estar, pois, apoiada na compreensão de que o filme é construído a partir de diversos discursos que interagem entre si.

Além disso, cumpre captar, com o método, o que não é intencional, o que é involuntário e inconsciente, como extratos ideológicos, por exemplo, que podem ser decifrados a partir de elementos aparentemente casuais. É exatamente o que Ferro (1995, p. 12) destaca: “um procedimento [...] pode, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado.”

Nessa perspectiva, as obras escolhidas para análise foram as seguintes: *Barravento* (1961), de Glauber Rocha; *O Anjo Negro* (1972), de José Umberto; *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos; *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, e *Ó Paí, Ó* (2007), de Monique Gardenberg.

No primeiro capítulo, intitulado “O negro no Brasil”, será apresentado um preâmbulo acerca da configuração da imagem do negro em produtos midiáticos brasileiros, mais precisamente no cinema, tendo em vista que, se por um lado o racismo biologicista no Brasil cada vez mais perde sua legitimidade, por outro, o racismo presente nas relações e nas estruturas sociais permanece. Serão apresentadas duas publicações significativas que analisam a imagem do negro no cinema brasileiro: *O negro brasileiro e o cinema* (2001), de João Carlos Rodrigues, e *Multiculturalismo tropical* (2008), de Robert Stam.

O segundo capítulo consistirá na análise do filme *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, cineasta que se tornou peça fundamental para a compreensão do cinema nacional e talvez o diretor brasileiro de maior reconhecimento internacional. *Barravento* é seu primeiro longa-metragem. O filme mergulha nas tradições locais, pondo em foco a pesca artesanal e os rituais religiosos afro-baianos, tendo como pano de fundo exuberantes cenários naturais do litoral da região metropolitana de Salvador.

O terceiro capítulo terá como foco o filme *O Anjo Negro* (1972), de José Umberto. No final dos anos 1960, o Cinema Marginal ou Contracultural desponta no Brasil buscando inspiração na antropofagia de Oswald de Andrade e tem sua vertente na Bahia, influenciando cineastas como André Luiz Oliveira e Álvaro Guimarães. *O Anjo Negro* é o filme que, de certa maneira, fecha esse período que poderia ser chamado de “surto contracultural baiano”.

O quarto capítulo consistirá na análise do filme *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra homônima do escritor Jorge Amado, publicada em 1969. A história é centrada no bedel da Faculdade de Medicina Pedro Archanjo, mulato, capoeirista, tocador de violão, que passa a defender a raça dos seus ancestrais africanos. Pereira dos Santos expressa seu respeito à cultura afro-brasileira presente na Bahia. Isso o distancia da definição de “diretor de olhar estrangeiro”, fator que fomenta as discussões em torno do termo cinema baiano, considerando aqui não só os filmes feitos por cineastas baianos, mas também aqueles que são produzidos na Bahia ou trazem algum aspecto da Bahia como temática.

Os capítulos cinco e seis corresponderão, respectivamente, às análises dos filmes *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, e *Ó Paí, Ó* (2007), de Monique Gardenberg. Nas décadas de 1980 e 1990, o cinema brasileiro mergulha em uma crise histórica. É a partir dos anos 2000 que a produção em longa-metragem volta a crescer. Os filmes escolhidos são significativos desse período e tiveram Salvador como cenário para histórias que falam essencialmente de pessoas, de seus sentimentos, de suas vidas no submundo da cidade, embora com diferentes abordagens.

As análises filmicas serão amparadas pela leitura imagética dos cartazes. A natureza da anunciação cinematográfica comporta a ideia de que o cartaz representa um acontecimento situado no espaço e no tempo que pode gerar inúmeras indagações: “Por que esse arranjo? Por que esse espaço? Por que esse personagem?” Essas interrogações podem ser respondidas à medida que se estabelece relações entre os cartazes e os filmes que anunciam.

O escritor Gustave Flaubert opunha-se à ideia de ilustrações acompanharem suas palavras escritas, porque achava que uma imagem reduzia o universal ao singular. Para ele, a descrição literária mais bela seria facilmente devorada pelo mais reles desenho, isso porque assim que um personagem é definido pelo lápis, a ideia está encerrada, todas as palavras se tornam coadjuvantes e inúteis.

Hoje, a representação visual é entendida como um recurso extremamente válido no desenvolvimento da pesquisa social. Uma imagem representa coisas, ideias, sentimentos, relações seja por meio de suportes gráficos, ópticos, mentais, perceptivos ou verbais, seja através das técnicas de fotografia, desenho, pintura, gravura, artes visuais, etc. Todo recurso visual comporta uma possibilidade narrativa e toda cultura comporta um repertório imagético. Essa imagem trava um diálogo com outras, de outras culturas e outros tempos. O significado das imagens depende do seu contexto sociocultural; elas devem ser entendidas a partir das circunstâncias em que foram produzidas, a que função se destinam, em que contexto material foram veiculadas.

Um cartaz tem a função de comunicar uma noção que ainda não é conhecida pelos espectadores. Os instantes figurados nos cartazes de cinema são produtos de um ato seletivo que implica relação do autor com o assunto e até com um ponto de vista autoral. Mas possuem autonomia de significação. Macedo (2008) desmistifica a crença em querer descobrir “o que o autor fez” em determinada obra, tal crença não funciona senão como fator desmotivador para o empreendimento de uma análise.

Da mesma forma, Joly (1996, p. 44) defende que ninguém tem a menor ideia do que o autor quis dizer. Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar “encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações.”

Considerando, por exemplo, a simbologia das cores, que de acordo com Pastoureau *apud* Guimarães (2000, p. 11), “não é uma substância, nem uma fração de luz. É a sensação [...] de um elemento colorido

por uma luz que o ilumina, recebida pelo olho e comunicada ao cérebro”. A cor está impregnada de informação: é uma das mais penetrantes experiências visuais.

Por fim, vale lembrar que tudo oferece ou comporta uma leitura limitada pelas aptidões culturais. Nesse sentido, é possível remeter a indagação de William Blake: “Como saber se cada pássaro que cruza os caminhos do ar não é um imenso mundo de prazer, vedado por nossos cinco sentidos?”.

O NEGRO NO BRASIL

O conhecimento do mundo é infinito e universal.

BOAVENTURA SOUZA SANTOS

Nota-se que, no Brasil, traços raciais e étnicos, diferentes do padrão europeu, foram expostos à marginalização, transformando-se facilmente em alvos de estereótipos. Se, por um lado, o racismo biologicista no Brasil cada vez mais perde sua legitimidade, por outro, o racismo presente nas relações e nas estruturas sociais permanece.

Assim, torna-se primordial a retomada da ideia de raça como conceito sociológico, com a confluência de cor, fenótipo afrodescendente e consciência étnica. A violência à qual o negro no Brasil sempre esteve submetido é, antes de tudo, a tendência à destruição da identidade do sujeito negro. Este, através de uma absorção de valores e ideais do branco, é obrigado a adotar para si modelos incompatíveis com seu próprio corpo.

O que Sousa (1983) avalia magistralmente é que pela repressão ou pela persuasão leva-se o sujeito negro a desejar, invejar e projetar um futuro calcado em uma realidade diferente daquela que ilustra sua história pessoal e do seu corpo. Todos os seus ideais convertem-se em um desejo de retorno ao passado, em que ele poderia ter sido branco, ou na projeção de um futuro, na qual seu corpo e identidade negros deverão desaparecer.

Na visão dessa autora, o sujeito negro oprimido vê nos indivíduos brancos diversos em suas efetivas realidades psíquicas, econômicas, sociais e culturais uma feição ímpar, uniforme e universal: a brancura. O negro sabe que o branco criou a inquisição, o colonialismo, o imperialismo, a escravidão e tantas outras formas de opressão ao longo da história, mas a brancura transcende o homem branco, está marcada na consciência negra como sinônimo de pureza e nobreza. “Eles – indivíduos, povo, nação ou Estado brancos – podem enegrecer-se. Ela, a brancura, permanece branca.” (SOUSA, 1983, p. 5)

Enquanto a cor branca foi difundida como símbolo da inocência, da felicidade, da sabedoria científica, do belo, do bom, do justo e do verdadeiro, os europeus forjavam uma imagem do negro e da África completamente irreais. Ao longo do tempo, houve toda uma política de difusão da cor preta enquanto símbolo do mal, do vício, da feiúra e do pecado.

Santos (2002) argumenta que tanto o exotismo quanto o racismo são dispositivos que as culturas utilizam para dominar o estranho. Para que a estranheza seja superada, o sujeito dá, a partir dele próprio, significado para o outro. Neste sentido, cumpre destacar a fala de Fanon (1983), que diz que “o negro nunca foi tão negro quanto a partir do momento em que foi dominado pelos brancos.”

Para o intelectual ganês Appiah (1997), as tradições inventadas, importadas da Europa, não apenas forneceram aos brancos modelos de comando como também ofereceram a muitos africanos modelos de comportamento moderno. As tradições inventadas das sociedades africanas – quer inventadas pelos europeus, quer pelos próprios africanos a título de resposta – distorceram o passado, mas se tornaram, em si mesmas, realidades mediante as quais se expressou grande parte do encontro colonial.

A questão levantada é que a própria categoria de negro, no fundo, é um produto europeu, uma vez que os “brancos” inventaram os negros a fim de dominá-los. Há, inclusive, uma crítica em aceitar o termo cultura negra, tendo em vista que se trata de uma noção irreal, seria

acreditar que existem fazeres condicionados à epiderme negra ou, até mesmo, um modo de ser negro. Quando o negro afirma a identidade através do particularismo, ele pode se tornar refém da própria imagem ao privar as comunidades negras de especificidades sociais, políticas e culturais.

O que não pode deixar de ser lembrado é que os debates sobre as relações raciais no Brasil, tradicionalmente, privilegiam o enfoque das diferenças econômicas e de classe para explicar as desigualdades entre negros e brancos. Com isso, admitir a existência de um problema racial brasileiro, fora dos centros de pesquisas especializados, definitivamente ainda é uma barreira. Ocorre que nem os negros com qualificação, dinheiro, diploma e respeito profissional estão livres do preconceito.

Na visão de Costa (2002), se a classificação racial “branco / não-branco” é determinante das oportunidades sociais, então, ela deve, também, respaldar as identidades políticas, rompendo a cortina do “mito da democracia racial” que permite, no plano político, que a ordem racial desigual seja reproduzida. Por isso, para os afro-brasileiros, para aqueles que chamam a si mesmos de negros, o antirracismo tem de significar, antes de tudo, a admissão de sua raça, isto é, a percepção racializada de si mesmo e dos outros.

Conforme explica Stam (2008) – baseando-se em clássicos dos estudos raciais brasileiros –, enquanto nos Estados Unidos a definição do ser negro está condicionada à ancestralidade, independente do fenótipo, no Brasil, a percepção de raça se concentra na aparência e em pistas socioculturais. Os dois países, enquanto sociedades multirraciais dominadas por brancos, apresentam um profundo racismo que vem, muitas vezes, misturado com classe social. O racismo brasileiro, porém, é enlouquecedoramente abstrato, pragmático, paternalista, tende a ser disfarçado, expressa-se em ações e através da autorrejeição. Mesmo as vítimas estão sujeitas a adotar discursos raciais hegemônicos, é sistêmico, camuflado, difícil de ser detectado. “Se o racismo no estilo americano pode ser um tapa na cara, o racismo no estilo brasileiro pode ser um abraço que sufoca.” (STAM, 2008, p. 83)

O racismo tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos frequentemente assume a forma paternalista da estereotipia, presume que os negros são invariavelmente pobres e subalternos e que são especialmente bons para o samba e o futebol. Assim, mais do que uma opinião, o racismo é uma relação social, um ato moral, um conjunto estruturado de práticas e discursos sociais e institucionais. Os indivíduos não precisam expressar ativamente o racismo, eles simplesmente o herdam e são beneficiários desse legado.

Discutir o papel da mídia nesse cenário é praticamente discutir as matrizes do racismo no Brasil, uma vez que os meios de comunicação são, por excelência, reprodutores ideológicos, seja através da caricatura, do recalque ou do silêncio. As dinâmicas que se apresentam através da exclusão e da invisibilidade se mostram decididamente racistas.

A pesquisa realizada por Araújo (2000), que se debruça sobre a representação do negro nas telenovelas brasileiras, revela dados no mínimo desconcertantes: em mais de um terço das novelas não apareceu sequer um ator negro. Quando aparecem, ocupam papel de pessoa subalterna ou de marginal. Não existe nenhuma novela em horário nobre cujo número de atores negros escalados ultrapasse a cota de 10%, mesmo nas histórias que se passam na Bahia, onde a maioria da população é negra.

O que caracteriza o papel dado ao negro é que ele deve ser secundário. O autor apresenta o exemplo de uma novela que escolheu uma atriz branca para representar a empregada doméstica; no entanto, essa escolha não se deu aleatoriamente: tratava-se de um papel importantíssimo. Dessa forma, subtende-se que uma negra só deve ser empregada doméstica se o papel for raso e de pouca importância. Por trás disso tudo, está a internalização do racismo na cultura e nas mentes. E aí volta a questão da ideia que ocupa a psique dos produtores de cultura: o belo é o branco.

Também no teatro e no cinema os negros estão destinados a papéis secundários. Para o cineasta e ator negro Waldir Onofre¹, “são papéis

1 Entrevista para *Última Hora*, 12 de junho de 1976.

que não permitem mostrar talento e que fazem da negritude sinônimo do mal e da violência.” O ator Antônio Pitanga levanta as dificuldades do ator negro, para ele, não seria preciso estar escrito nos roteiros: “negro de 30 anos”. Bastaria: “forte, alto, bem-apegoado, 30 anos”. No entanto, um diretor, ao ler tal descrição, jamais destinaria o papel a um ator negro. Assim, entende-se que a cor assume a característica principal de um ator se ele for negro.

Oportunamente, Araújo (2000, p. 66) questiona:

Por que os atores negros são selecionados para fazer papel de empregados domésticos? Por que só podem ser 10% do total? Por que a população indígena tem um tratamento até mesmo pior? Será que existe uma decisão, uma instância entre as emissoras de televisão em que essa cota é definida? A minha conclusão, e eu acho que esse é o nosso grande desafio, é que não existe essa decisão, essa instância.

Tais indagações procedem pelo fato de não existir um documento que deva ser seguido, onde esteja especificado que cada novela do horário nobre não pode ter mais de 10% de atores negros. Esse papel tornaria mais fácil a luta pela igualdade, isso porque existiria um instrumento físico a ser combatido. Uma vez que esse instrumento não existe, paira a questão: o que está por trás dessa ação, que é racista?

Os estudos realizados por Baptista (2006) revelam que, na mídia, os personagens negros foram, na maior parte das vezes, construídos com traços estereotipados. Tais estereótipos foram transpostos particularmente para o cinema. Conforme Prudente (2005), a imagem da pobreza e a imagem do pobre são representadas, preponderantemente, pela figura do negro no cinema.

É através das mídias que as desigualdades raciais são naturalizadas, ratificadas, racionalizadas, tornando-se argumentos “sensatos”. É preciso deixar claro que nenhum processo de superação do racismo e do combate aos estereótipos será realizado sem uma articulação com os

jornais, a televisão, o cinema, a música e as artes como um todo. Afinal, trata-se de meios que difundem modelos de pensamento.

Suárez (1991) fala de um imaginário que cria até mesmo categorias essenciais como “mulher” e “negro”. Muitas vezes essas “didas” categorias são apreendidas como singulares, quando na verdade sabemos que estão inseridas em uma realidade muito mais abrangente. Afinal, não existe um único tipo de negro ou de mulher, ocorrendo uma construção de identidade que se baseia em características comuns e acaba considerando essas categorias como naturais, únicas e imutáveis.

Não há dúvidas de que o cinema influencia fortemente a configuração da problemática racial. Nóvoa (2004) explica que a “realidade-ficção” que o cinema promove tornou-se um dos mais eficazes instrumentos promotores de substância ideológica homogeneizadora de dominação. Se considerarmos o condicionamento da visão das massas, o fenômeno do cinema cria uma “outra” história contra a qual os livros não podem muita coisa. As fontes imagéticas do cinema acabam colaborando com o desenvolvimento do imaginário popular e alteram os rumos da própria História.

Além disso, não se trata apenas de contar uma história e sim de criar e produzir ideias. Bernardet (2008, p. 62) define muito bem as características do filme enquanto produto: “é como um fósforo: testá-lo já é usá-lo.” O que guia uma montagem cinematográfica é, antes de tudo, o desenvolvimento de um raciocínio e não apenas uma sucessão de fatos para descrever a história. Através do cinema, as representações sociais retornam à sociedade e é nesse sentido que a interpretação de signos visuais imagéticos tornou-se uma prática pertinente para compreensão de como uma sociedade constrói suas representações.

Uma outra questão que envolve a problemática racial brasileira e que está diretamente ligada às mídias e aos estereótipos surge em diferentes tipos de contextos, cumprindo uma série de funções e pode ser utilizado tanto para descrever comportamentos e traços de um determinado grupo social como também para referir atributos positivos e negativos de determinadas categorias sociais. Pereira (2002) exempli-

fica: “o paulista trabalhador e o baiano festeiro, ou o paulista arrogante e o baiano preguiçoso”.

Stam e Shohat (1995) consideram de extrema importância o estudo de estereótipos na cultura popular, uma vez que este tipo de análise revela formas opressivas de preconceito que, num primeiro plano, podem parecer um fenômeno casual. Para eles, os retratos negativos causam destruições psíquicas e não são um erro de percepção; ao contrário, são formas de controle social.

A sensibilidade à flor da pele para com os estereótipos raciais deriva, em parte, do que foi rotulado como ‘ônus da representação’. No campo de batalha simbólico dos meios de comunicação de massa, a luta pela representação no universo simulado homologa aquele da esfera política no qual questões sobre imitação e representação escorregam facilmente para questões de delegação de voz. (STAM; SHOHAT, 1995, p. 72)

Mas até que ponto o estereótipo atinge todos os grupos sociais igualmente? Para os referidos autores, grupos socialmente poderosos não precisam se preocupar com distorções e estereótipos, posto que até as imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo espectro de representações. Um político branco corrupto não é visto como algo embaraçoso para a raça, atitudes inescrupulosas não são vistas como um reflexo negativo do poder branco. Porém, cada imagem negativa de um grupo oprimido e de pouca representatividade se torna, dentro do contexto da dominação, dolorosamente sobrecarregada de significados alegóricos. Conforme define Pinho (2005, p. 130), são as chamadas “imagens de raça e gênero”.

Dessa forma, podemos dizer que ao mesmo tempo em que todos os estereótipos negativos são dolorosos, nem todos exercem o mesmo poder. Para algumas comunidades, eles são apenas desconfortáveis, pois algumas têm poder social para combatê-los. Outras comunidades, por não possuírem o mesmo poder, participam de um movimento contínuo de política social prejudicial e, o pior, de violência real.

Por outro lado, não se pode ignorar que, de certa maneira, os estereótipos estão calcados em um fundo de verdade. Pereira (2002) explica que a maneira mediante a qual o mundo é interpretado depende fundamentalmente da cultura, uma vez que esta é capaz de determinar, de forma estereotipada, o retrato interno que cada um carrega do mundo circundante; um ataque às crenças estereotipadas deveria ser interpretado como um assalto aos fundamentos do universo.

Deve-se questionar, antes de tudo, a exibição exagerada e, sobretudo, repetitiva de determinados modelos. O que impulsiona a produção de imagens inferiorizadas do negro, por exemplo, ou da indústria que produz a Bahia como imagem? Será que se livrar completamente de tipos sociais fixos também pode ser prejudicial? Os estereótipos, afinal, atribuem sentidos às pessoas e esses sentidos podem ser positivos e fazer com que os indivíduos se identifiquem com um modo de ser específico. Aí surge outra questão: quem define se o estereótipo é ou não pejorativo?

O negro no cinema brasileiro

Cumprе destacar duas publicações significativas sobre a imagem do negro no cinema brasileiro: *O negro brasileiro e o cinema* (2001), de João Carlos Rodrigues, e *Multiculturalismo tropical* (2008), de Robert Stam. O primeiro trabalha com a ideia de estereótipos e representações, já o segundo insere a imagem do negro em uma perspectiva histórica.

Ao escrever *O negro brasileiro e o cinema*, Rodrigues (2001) objetivou averiguar se o cinema nacional, nas suas diversas épocas e estilos, tem refletido ou não a realidade do negro brasileiro, como e por que. Para isso, utilizou como critérios o estudo de arquétipos² e a verificação da transferência de fatos históricos para filmes, sem excluir as

2 Arquétipo, na psicologia analítica, significa a forma imaterial à qual os fenômenos psíquicos tendem a se moldar. C.G.Jung usou o termo para se referir aos modelos inatos que servem de matriz para o desenvolvimento da psique.

esparsas obras de cineastas negros e o registro de personalidades em documentários.

Nessa pesquisa de caráter extremamente abrangente, o autor apontou os estereótipos mais comuns no cinema baseados muitas vezes em personagens da literatura, da qual o cinema constantemente se alimenta. Muitos dos estereótipos são oriundos do tempo da escravidão, outros ainda em formação no nosso inconsciente, mas nem todos são pejorativos.

O primeiro arquétipo é o **preto-velho**. Na Umbanda, espíritos se apresentam no corpo de velhos africanos que viveram nas senzalas, majoritariamente como escravos que morreram no tronco ou de velhice. São sábios, ternos, pacientes e adoram contar histórias. Incluem os tios, tias, pais, mães, avôs e avós, todos em forma idosa, que representam a sabedoria, o conhecimento e a fé. Na ficção, aparecem essencialmente conformistas e jamais ultrapassam o nível de coadjuvante. Poderíamos dizer que as mães de santo são uma subcategoria dos pretos-velhos, pois possuem características extremamente semelhantes.

A **mãe-preta** é outro arquétipo descrito pelo autor, oriundo da sociedade escravocrata brasileira, amamenta o filho do sinhô branco; sofredora e conformada, sacrifica-se pelo “filho branco”; nem sempre reconhecida pela sua dedicação, morre quase santificada. Créo, personagem do filme *Eu me lembro* (2005), de Edgard Navarro, é a equivalente perfeita, a própria imagem da subordinação. Como empregada da casa, faz as vezes de babá, canta e põe a criança da casa para dormir. No final, quando fica velha demais para trabalhar, é abandonada em um asilo e morre sozinha.

O **mártir** seria o negro torturado durante o período da escravidão. O **negro de alma branca** representa o negro que recebeu boa educação e por meio dela foi ou quer ser integrado à sociedade branca. Outras vezes surge como um intelectual desenraizado, distante da sua origem humilde e igualmente repellido (ou ironizado) pelos brancos.

O **negro revoltado** tem como grande arquétipo Zumbi, rei do quilombo dos Palmares. Até hoje, sua saga semilendária é ensinada nas escolas e assume o papel de autêntico herói nacional. Muito comum nos filmes de época, seu equivalente contemporâneo seria o militante politizado.

O **afro-baiano** é um tipo mais recente. Trata-se de todo cidadão brasileiro de pele negra que procura acentuar seus traços culturais africanos nas roupas, nos penteados etc. O **nobre selvagem** possui as seguintes características: dignidade, respeitabilidade, força de vontade. O **malandro** é apresentado, com maior frequência, como mulato, mais que como negro; reúne características de quatro orixás do candomblé: a ambivalência e o abuso de Exu, a instabilidade e o erotismo de Xangô, a violência e a sinceridade de Ogum, a mutabilidade e a eserteza de Oxóssi.

Dentre os arquétipos femininos está a **mulata boazuda**, companheira do malandro – e sua equivalência do sexo feminino – reúne ao mesmo tempo características de Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Yemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúme, irritabilidade). Por sua vez, a **musa** é um tipo pouco frequente; não possui erotismo vulgar, pelo contrário, é pudica e respeitável, algo puro no meio da desgraça. Uma raridade no meio afro-brasileiro, assim como no cinema baiano.

O último tipo é o **charme**. Incorporado posteriormente pelo autor, descreve o negro de classe média, bem vestido, bem falante, típico leitor da revista *Raça Brasil*, quase saído do comportado núcleo familiar negro de uma novela global.

Em *Multiculturalismo tropical* (2008), Robert Stam analisa o cinema brasileiro no que tange a questões étnicas e raciais. Por uma perspectiva interdisciplinar, discute como foram construídas as imagens do negro e do índio no cinema brasileiro. É um livro de abrangência notável e impressiona que Stam – na condição de norte-americano – possua, além de incrível domínio dos temas, sensibilidade aguçada

capaz de sintetizar, em cada capítulo, um momento ou uma questão maior e inserir os filmes em uma rede interminável de relações.

Logo no início, Robert Stam anuncia a ousada preposição subjacente deste livro: “Brasil e Estados Unidos estão profundamente interconectados em um jogo espetacular de semelhança, diferença, identidade e alteridade.” O que é posto em debate são os mitos de separação norte-americanos e os mitos de fusão brasileiros. Nessa concepção, o Brasil é um tipo de “gêmeo sul” dos Estados Unidos, entre outras semelhanças, ambos receberam ondas de imigração similares para então formarem sociedades multiculturais, polirraciais e poli-étnicas, além disso, suas histórias foram marcadas por uma luta pela independência cultural em relação à Europa. Embora não constituam sociedades idênticas, são eminentemente comparáveis, seja na perspectiva da conquista, das modalidades de escravidão e discriminação ou religiosidade.

É com veemência que Stam combate a ideia de que os Estados Unidos seriam um “excesso populacional que não tinha espaço no Velho Mundo” (RIBEIRO, 1995), indigna-se com “verdades” mal teorizadas que sustentam a flexibilidade brasileira e a frigidez anglo-saxônica. Assim, o autor demonstra afinidades culturais entre o samba e o jazz, o *soul food*³ e a feijoada, o *break* e a capoeira, além de afirmar o multiculturalismo enquanto fenômeno pan-americano. Ocorre que essas diásporas tiveram muitas experiências análogas: em nenhuma a independência significou liberdade para negros e índios; ambos foram sociedades escravocratas por mais tempo do que têm sido sociedades livres; os mitos do “sonho americano” e da “democracia racial brasileira” encobriram a opressão racial.

Os negros, nos Estados Unidos, sempre constituíram uma minoria em termos numéricos e em termos de poder. No Brasil – país que recebeu maior contingente de tráfico negreiro –, os negros constituíram a maioria marginalizada. De um lado, o racismo segregacionista norte-americano; de outro, a ideologia do “branqueamento” brasileiro,

3 Comida de raízes negras do sul dos Estados Unidos.

“embora os negros norte-americanos fossem relegados ao ‘porão’ da sociedade, ao menos eles dominavam o porão.” (STAM, 2008, p. 57)

O autor revela que filmes brasileiros refletem realidades do ambiente de maneira filtrada pelas ideologias correntes. O desafio é discernir o padrão estruturante das características atribuídas aos grupos. Para ele, o cinema é parte de um espectro maior de representações da mídia, em que os negros são sub-representados e os indígenas alegorizados. Nesse sentido, o livro é uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro, mas é também um estudo da própria história do Brasil através de suas representações cinemáticas.

De acordo com Stam, nas primeiras décadas do século XX, nos primórdios do cinema brasileiro, havia um certo desprezo por temas afro-brasileiros, enquanto os romances indianistas eram quase uma obsessão (*O guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*) e o índio era celebrado como bravo, guerreiro, “ingenuamente bom e profundamente espiritual”. Já na década de 1930, os ventos ideológicos mudaram, os negros tornaram-se presença significativa em musicais modelados com influência norte-americana, conhecidos como chanchadas.

Nessa época, Carmem Miranda surge como figura de caráter ambíguo; para os norte-americanos, “um emblema burlesco, porém simpático de pan-latinidade”. Grande Otelo, destaque como o negro mais importante do período – quiçá, de todos os tempos –, atuou em *Também somos irmãos* (1949), *Matar ou correr* (1954), *Carnaval Atlântida* (1950), *Os cosmonautas* (1962), entre tantos outros, quase sempre em segundo plano. Era uma espécie de “ator negro chave”, que precisava suportar esse fardo da representação solitária do Brasil negro.

Entre 1949 e 1954, período dominado pela companhia de cinema Vera Cruz, a chamada “Hollywood nos trópicos”, havia pouco espaço para negros, mestiços e indígenas, as aparições eram folclóricas e ocasionais, isso porque havia conformidade com normas estéticas e industriais da Europa e da América do Norte. *Sinhá Moça* (1953) privilegia estrelas brancas, mas se destaca como único filme do período que centra na temática negra. Não aborda o fato de a abolição ter ser-

vido menos para libertar os negros do que para livrar os senhores de suas responsabilidades, já que o trabalho escravo não era mais viável em termos econômicos. Por outro lado, desfaz o mito de uma “forma lusitana benigna” de escravidão e a expõe como ideologicamente irracional.

Ao longo dos anos 1950, críticos de esquerda pregam o cinema nacional e popular, rompendo com o tom paternalista do cinema precedente. O autor aponta *Rio 40 Graus* como pioneiro na representação positiva do negro, o que viria a ser marca da obra de Nelson Pereira dos Santos. Já *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, é acusado de forjar na consciência internacional uma associação entre a tríade: brasilidade, negritude e carnaval.

Foi no final da década de 1950 que o movimento cinemanovista deu início a um cinema simbolicamente “negro”. *Bahia de Todos os Santos* torna-se referência por “desromantizar” a Bahia, pois aborda as religiões afro-brasileiras, a luta de classes, o preconceito racial. Em vez de subordinar os negros à categoria “amorfa” de povo, trata-os em sua especificidade variada.

No começo dos anos 1960, o movimento Renascença Baiana gera filmes verdadeiramente ruptórios. *Barravento*, de Glauber Rocha, é visto como “um manifesto político cultural a favor da libertação negra.” (PRUDENTE, 1995) *Ganga Zumba* festeja a república quilombola dos Palmares – ressaltando que Zumbi fundou um protótipo de sociedade “multicultural” muito antes de o termo ser cunhado – e mostra o negro como agente histórico ativo.

Na segunda fase do Cinema Novo (grosso modo, entre os anos de 1964 e 1968), os cineastas se afastam da favela e do sertão. Negros e indígenas assumem uma presença inferencial até mesmo em filmes como *Terra em Transe* (1967). Já os anos 1970, chegam com uma crescente consciência e militância negra, pondo em foco temas afro-brasileiros: *Compasso de espera* expõe as inumeráveis formas de preconceito de maneira brutal e direta; *Amuleto de Ogum* dá um tratamento respeitoso à umbanda e revela a participação multirracial nessa religião;

A Rainha Diaba desafia todos os estereótipos: eminentemente negro, eminentemente *gay*, eminentemente macho, o próprio Rainha Diaba constitui um verdadeiro palimpsesto de características supostamente irreconciliáveis.

É mesmo nos anos 1990 que a presença de personagens negros nos filmes de ficção é normatizada. Filmes como *Mato Eles?*, de Sérgio Bianchi, desconstroem o discurso indianista caricaturado, são estruturados em torno de perguntas e respostas de múltiplas escolhas que não deixam nenhuma opção confortável: “o extermínio dos índios deveria ser: a) imediato; b) lento; c) gradual.” No mesmo período, filmes etnográficos tentam despir-se dos vestígios de atitudes coloniais, e emerge a mídia indígena, onde grupos de diferentes tribos são os próprios produtores e receptores.

Cineasta negro x cinema negro

A emergência de diretores negros de longas-metragens ocorreu ao longo dos anos 1970 e influenciou uma nova conjuntura de papéis destinados a atores negros. Ao apresentar estratégias utilizadas pelos negros na busca do acesso a sua própria representação, Stam (2008) aponta o surgimento de diretores negros motivados pela crescente consciência e militância negras, que fizeram filmes como: *Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), de Waldyr Onofre, *Um é Pouco, Dois é Bom* (1977), de Odillon Lopes, *A Deusa Negra* (1978), de Ola Balogun, como esforços de “normalização” da negritude. Filhos espirituais do Cinema Novo, conforme define o referido autor, esses diretores fizeram filmes que abordavam temas negros, mas não eram dominados por eles, oferecendo, assim, um claro contraste em relação ao enfoque eurocêntrico ou guetocêntrico de jovens diretores afro-americanos como Spike Lee e Julie Dash.

O país teve poucos cineastas negros. No cenário nacional, cumpre destacar o ator e diretor Zózimo Bulbul, que se tornou um dos ícones

negros por suas interpretações na TV e no cinema. Foi o primeiro protagonista negro de uma novela brasileira, *Vidas em conflito* (1969), e foi um dos principais atores do Cinema Novo. Seu mais famoso filme como diretor, *Abolição* (1988), marcou o centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, descrevendo várias situações enfrentadas pelos afrodescendentes brasileiros até hoje. Mesclando trechos em cores e outros em preto e branco, o diretor entrevista vários negros brasileiros e mostra que o dia 13 de maio de 1888 não foi o fim definitivo dos percalços que o povo negro sofreu e ainda sofre. Outros trabalhos como diretor incluem *Alma no Olho* (1973), *Dia de alforria* (1980) e o curta-metragem *Pequena África*, que mostra locais da cidade do Rio, entre os anos de 1850 a 1920, que eram habitados por escravos alforriados.

A Bahia também teve pouquíssimos cineastas negros, o filme *Na Boca do Mundo* (1977), do baiano Antonio Sampaio (Pitanga), é tido como um dos mais provocativos de diretor negro. No primeiro filme em que atuou, *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, o ator ainda se chamava Antônio Sampaio, mas seu papel no filme, o tal “Pitanga”, foi tão forte, tão expressivo, que o apelido acabou se tornando oficialmente seu sobrenome. A interpretação de Antonio Pitanga ganhou destaque em alguns filmes importantes da cinematografia nacional, como em *A Grande Cidade* (1966), no qual o ator, apesar de ser baiano, interpreta Calunga, um malandro carioca. Durante o Cinema Novo, trabalhou muito em filmes de diretores ligados ao movimento, como Carlos Diegues e Glauber Rocha, atuando em clássicos como *A Grande Feira* (1961), *Barravento* (1961), *Ganga Zumba* (1964), dentre outros. Foi justamente a convivência com os diretores do Cinema Novo que despertou a vontade de dirigir filmes.

Para Stam (2008), Pitanga moldou uma geração de atores com uma nova forma de performance vista anteriormente no teatro alternativo, mas nunca antes no cinema brasileiro. Sempre desempenhou papel de rebelde, quer como revolucionário (*Barravento*), líder grevista (*Bahia de Todos os Santos*), capoeirista (*O Pagador de Promessas*) anarquista (*A Grande Feira*) ou escravo rebelde (*Ganga Zumba*). Além de atuante

pela causa negra nas telas de cinema, Pitanga também é membro do conselho do Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro (CIDAN), Ong que tem o objetivo de promover a inserção do artista negro no mercado.

Outro cineasta que deve ser ressaltado é Agnaldo Azevedo, que ficou conhecido como Siri, apelido que ganhou devido à semelhança com um então famoso jogador de futebol. Participou como diretor de produção ou assistente de direção, de alguns dos mais importantes longas metragens do cinema brasileiro. Com Glauber Rocha, trabalhou em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), clássicos do Cinema Novo. Também deixou sua marca em *Tenda dos Milagres* (1977) como assistente de direção. Mais tarde, Siri passou a dirigir seus próprios filmes, sempre no estilo documentário, com os quais foi premiado em importantes festivais de cinema do país e do exterior. Estreou com *Dança Negra* (1969), um curta-metragem no qual ele fala de suas próprias raízes.

As inspirações de Siri muitas vezes vinham de acontecimentos reais. *Adeus Rodelas* (1989), filme concebido a partir da notícia de que a Barragem de Itaparica iria inundar várias cidades, inclusive Rodelas, situada às margens do Rio São Francisco, traz flagrantes da água invadindo a cidade e de lágrimas de seus moradores. Os temas de sua predileção foram ligados à lírica da cultura popular, a artistas plásticos e a poetas. Agnaldo Siri Azevedo dirigiu cerca de 25 documentários e, apesar de pouco conhecido das massas, sempre soube valorizar a beleza e a poesia das imagens.

Podemos citar ainda os afro-baianos: Roque Araujo, figura onipresente no Cinema Novo, trabalhou com Glauber Rocha em todos os seus filmes, escreveu e dirigiu alguns roteiros próprios, como *No tempo de Glauber* (1986), e Alonso Rodrigues, diretor do documentário *A Irmandade da Boa Morte* (1981) sobre as comemorações da festa de Nossa Senhora da Boa Morte do Porto da Cachoeira no Recôncavo Baiano.

Atualmente, debates discutem a expressão cinema negro. Havendo, inclusive, uma dificuldade em conceituá-lo. David Neves diferencia o filme de *autor negro* do de *assunto negro*. Para ele, o filme de autor negro é um fenômeno praticamente desconhecido no panorama brasileiro; já o filme de assunto negro é quase sempre uma constante, um vício ou uma saída inevitável. Em contraposição, Prudente (2005) lembra que há uma nova geração de negros brasileiros que vêm se dedicando a realizar seus próprios filmes, nas principais capitais do país.

Vale destacar o movimento paulista denominado Dogma Feijoadá, que surgiu em meados de 2000 e tem como idealizador o roteirista e diretor Jeferson De. O título do movimento é inspirado no grupo dinamarquês Dogma, que preconiza um cinema sem artificialismo. O grupo segue uma cartilha com sete mandamentos fundamentais: o filme tem de ser dirigido por um realizador negro; o protagonista deve ser negro; a temática tem de estar relacionada com a realidade dos negros no Brasil; o filme deve ter um cronograma exequível; são proibidos personagens estereotipados (negro ou não), o roteiro deve privilegiar o negro comum brasileiro; devem ser evitados os super-heróis ou bandidos.

Jeferson De entende que nos anos 1950 e 1960 o populismo deu o tom dos filmes e o negro foi canonizado na figura do povo, do favelado e do sambista. E até hoje vivemos o desdobramento da crise de um ideário de nação que colocou de um lado o intelectual e do outro o povo. É no seio deste último que o negro aparece representado, pois, para ele, os produtores de cinema branco simplesmente não sabem falar dos negros, tratando-os como super-heróis, objetos ou escravos.

Esse manifesto reabre a discussão sobre a conceitualização do cinema negro. Seria aquele realizado por cineastas negros mesmo que não desenvolvam uma temática negra? Ou poderia ser, também, aquele que é realizado por cineastas não-negros mas que trabalham com uma temática do universo negro? Ou só seria considerado os que sustentam os dois aspectos: autor e temática?

Tais questionamentos levam-nos à reflexão a respeito do fenômeno cinema-favela, um tipo de cinema atual, que buscou inspiração em obras do cinema novo, ressaltando a cultura negra nas favelas, desde suas belezas, ao modo de viver, passando por suas dores e mazelas. Esse modelo, inaugurado por Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 Graus* (1953), foi de grande valia para dar visibilidade a marginalizados e excluídos que nunca antes haviam sido foco de filmes brasileiros.

Atualmente, o cinema da retomada, bebendo dessa fonte, produz em larga escala o que pode ser chamado de cinema-favela. Pode-se citar como exemplo alguns filmes brasileiros realizados a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 que tiveram enorme repercussão e bilheteria: *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, *Cidade dos Homens* (2007), de Paulo Morelli, *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, e *Era uma vez* (2008), de Breno Silveira. São produções elaboradas que possuem méritos, seja na fotografia, com enquadramentos inovadores, nas atuações exacerbadamente naturais, mostrando que a realidade das favelas vai além do estereótipo do jovem sem perspectivas que acaba se tornando bandido.

Uma característica reveladora é que esses filmes foram dirigidos por cineastas pertencentes à classe média (ou alta) branca, embora as locações tenham sido feitas nos próprios bairros periféricos e com a maioria de atores negros e moradores envolvidos com a comunidade. Seriam tais filmes considerados “cinema negro”? Afinal, é o olhar do outro de fora para dentro.

Para Leite (2005, p. 130), é uma característica do cinema da retomada fazer com que as mazelas e contradições da sociedade brasileira sirvam apenas de moldura e não sejam discutidas. “Abordar as chagas sociais do país agrega às produções recentes do cinema nacional uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística – em alguns casos, a miséria e a violência se transformam em simples entretenimento.”

Não se pode ignorar, porém, é que diversas pesquisas mostram a representação do negro constantemente baseada em estereótipos e, em parte, a culpa desse fato se deve à raridade de cineastas negros no

Brasil. É justamente o que D'Adesky (2001) informa. Para ele, a representação da participação afrodescendente nas produções cinematográficas quase sempre é pautada na minimização, estereotipia ou negação existencial. De modo geral, as relações inter-raciais são ausentes e, quando existem, predominam os papéis de *status* inferiorizados. A atribuição de parte dessa inferiorização e ausência representativa do afro-descendente na produção cinematográfica está na raridade de roteiristas, produtores e cineastas dessa etnia.

Por outro lado, a fala de Xavier (2006, p. 18) critica justamente o “dogma da autorrepresentação” visto como fórmula exclusiva da resistência à opressão, “quando se entende que só negros podem falar de negros, só homossexuais podem falar de homossexuais e assim por diante, num princípio em que a única coisa que vale é a autoridade somática.” O autor defende que não faz sentido analisar os discursos a partir de uma exclusiva autoridade existencial do oprimido.

Para Rodrigues (2001), sempre existirá uma diferença de enfoque entre os filmes que abordam o negro brasileiro, se dirigidos por diretores brancos ou negros. De acordo com o autor, o cinema brasileiro até agora produziu pouquíssimos cineastas negros e, entre os que surgiram, a maioria é cineasta de um filme só.

O diretor afro-brasileiro ideal surgirá no Rio, São Paulo ou Salvador. [...] arrisco dizer que esse nosso primeiro grande cineasta negro brasileiro só chegará no seu tempo certo de gestão histórica. Não podemos pular etapas e fabricá-lo numa proveta. Mas estaremos aqui para incentivá-lo e criticá-lo, e ao seu trabalho, em absoluto pé de igualdade com cineastas de outras raças e nacionalidades. Sem paternalismos nem perseguições. (RODRIGUES, 2001, p. 141)

O termo cinema negro deve ser usado para delimitar o produto cinematográfico que consiste em um instrumento libertário na construção da imagem afirmativa do negro e que surge como ponto conceitual para expressar o discernimento da nova posição sociocultural do afro-

descendente na sociedade. É imperativo que cineastas negros façam cinema negro, embora isso não queira dizer que cineastas não negros sejam incapazes de realizar esse tipo de cinema, no entanto, sempre haverá uma crítica que ressaltará o não pertencimento.

Nem mesmo o renomado Jean Rouch, pai do filme etnográfico, foi poupado de críticas relativas ao não pertencimento cultural. Afinal, para que ele filmou *Mestres Loucos* (1955)? É o olhar de fora que entra em outra cultura e traz para a nossa – que também é a dele – um tipo de descrição que jamais seremos capazes de entender; o pior é que ainda julgamos o comportamento alheio que nos é apresentado. Não seriam os lúcidos e evoluídos os que comem cachorro?

O escritor Boaventura Sousa Santos⁴ fala justamente que o conhecimento do mundo é infinito e universal, mas o modelo colonizador só toma um tipo de ignorância como ponto de partida e um tipo de conhecimento como ponto de chegada. Se desconstruirmos isso, tanto o que consideramos conhecimento quanto o que consideramos ignorância pode ser o ponto a que se idealiza chegar.

4 Palestra realizada no Centro de Estudos Afro-Orientais, em Salvador-BA, 2008.

BARRAVENTO

Cada negro que conquistar a liberdade liberta outro milhão.

FIRMINO

Este capítulo se dedica à análise do filme *Barravento* (1961), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, cineasta fundamental para a compreensão do cinema nacional e talvez o diretor brasileiro de maior reconhecimento internacional. *Barravento* mergulha nas tradições locais, pondo em foco a pesca artesanal e os rituais religiosos afro-baianos como pano de fundo dos exuberantes cenários naturais do litoral da região metropolitana de Salvador. Ao lado de *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Barravento* projetou a Bahia na esfera do cinema internacional.

Antes de estrear a realização de uma longa metragem, Glauber realizou várias curtas, ao mesmo tempo em que se dedicava ao cineclubismo e fundava uma produtora. Foi um cineasta controverso e incompreendido no seu tempo, embora tenha ganhado diversos prêmios. *Barravento* foi premiado no Festival Internacional de Cinema da Tchecoslováquia, em 1963. Um ano depois, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Glauber conquistou o Grande Prêmio no Festival de Cinema Livre da Itália e o Prêmio da Crítica no Festival Internacional de Cinema de Acapulco. Mas foi com *Terra em Transe* (1967) que se tornou conhecido, conquistando o Prêmio da Crítica do Festival de Cannes, o Prêmio Luis Buñuel, na Espanha, e o Golfinho de Ouro de melhor filme do ano, no Rio de Janeiro. Outro filme premiado de

Glauber foi *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), prêmio de melhor direção no Festival de Cannes e, outra vez, o Prêmio Luiz Buñuel, na Espanha.

Segundo CARVALHO (1999, p. 233), a produção de *Barravento* (1961) foi orçada em três milhões de cruzeiros e seria financiada por um sistema de cotas. Os jovens produtores acreditavam poder levantar facilmente o capital porque *Barravento* seria o segundo longa-metragem baiano e carregava o espírito da Bahia em sua beleza. Não visavam a lucros, o importante era criar as condições para fazer cinema na Bahia: “um filme sobre a Bahia, feito por baianos que bem conhecem os mistérios e as belezas da terra, em nível técnico e artístico o mais elevado possível, está destinado ao sucesso.”

Ao assumir a direção do filme, Glauber transformaria um drama de amor e mar em um filme que buscava discutir a alienação religiosa do povo brasileiro a partir da influência do candomblé. Setaro (2008) explica que *Barravento* começou a ser filmado em 1959 por Luis Paulino dos Santos que, apaixonado pela atriz Sonia Pereira, atrasou o cronograma porque ficava apenas fazendo planos demorados para sua amada. Glauber Rocha, que fazia parte da equipe, com o consentimento do produtor Rex Schindler, dá um golpe, demitindo Paulino e assumindo o controle total das filmagens. Pronto o copião, o início da rodagem de *A Grande Feira*, pelo mesmo grupo, determina a paralisação dos trabalhos de pós-produção e, somente em 1961, Glauber leva *Barravento* ao Rio para ser montado com a ajuda de Nelson Pereira dos Santos. Assim, três anos (de 1959 a 1962) foram necessários para que *Barravento* pudesse ser concluído.

Ainda de acordo com Setaro (2008), o golpe sofrido por Luis Paulino dos Santos, produtor do filme, não pode ser considerado assim. Glauber, na época, imbuído pelas leituras de Marx e Engels, e a considerar o termo *barravento* como algo que muda, algo que transforma, quer que o filme proponha uma resolução de mudança social, ao passo que Paulino propõe uma mudança mística. A versão do produtor é a de que há, no *affair*, uma questão ideológica. Paulino

pensa *Barravento* como uma proposta de contemplação de uma cultura: a cultura negra do candomblé e a beleza de suas manifestações. Glauber, que primeiro surge como diretor artístico, insurge-se contra a passividade imposta a *Barravento*, querida por Paulino, e tenta mudar-lhe os rumos ficcionais.

O “novo” filme sustentava que seriam as crenças religiosas dos pescadores o grande obstáculo para a luta de libertação do sistema que os oprimia; em vez de um idílio, tornou-se uma denúncia da miséria e da exploração. O filme aponta, ainda, a tomada de consciência como o fator responsável pela luta que impulsiona a mudança e a transformação social.

Barravento (1961) pode ser considerado um rascunho do que viria a seguir, tem sua importância dentro de um momento histórico, por ser a primeira obra de Glauber e por refletir a mentalidade de uma época. Glauber revela que alguns elementos do filme fazem parte de suas preocupações pessoais: “o fatalismo mítico, a agitação política e as relações entre a poesia e o lirismo, uma relação complexa num mundo bárbaro. Um ensaio cinematográfico, uma experiência de iniciante.”

O filme também faz parte do que Carvalho (2003) chamou de “trilogia da fome”, isto é, aqueles três filmes que foram produzidos na Bahia na mesma época e tinham como temática de fundo a pobreza e a fome: *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto; *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, e *Barravento*. Em todos três, o protagonista é representado por Antônio Luís Sampaio, recebendo os nomes de, respectivamente, Pitanga (nome que viria a ser adotado pelo ator como seu nome artístico – Antônio Pitanga), Chico Diabo e Firmino.

Uma visão em perspectiva desses filmes realizados na Bahia cria a possibilidade de se elaborar algumas hipóteses em torno deles, particularmente quanto à *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A grande feira*. Embora apresentem concepções estéticas diversas, imagina-se

que eles compõem uma trilogia, cuja ligação principal é a discussão sobre a fome e suas formas de representação. Por se tratar de uma trilogia de autores diferentes, pode-se afirmar que a proximidade entre o pensamento dos realizadores resultou de uma preocupação social e política que atingia mais amplamente a sociedade, expressando-se nos filmes. Nessa abordagem, *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A grande feira* ganham novos significados quando reunidos em uma trilogia da fome. (CARVALHO, 2003, p. 145)

A história se passa numa aldeia de pescadores, cujos antepassados vieram da África como escravos. Na aldeia permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A chegada de Firmino (Antonio Pitanga), antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, altera o panorama pacato do local, polarizando tensões. Firmino se conscientizara politicamente, mostrando-se cheio de ideias revolucionárias que vão se chocar com as de Aruã (Aldo Teixeira), homem bonito, forte e corajoso que deve se manter virgem, pois de acordo com a vontade de Iemanjá, é o favorito para suceder o mestre na liderança da aldeia.

Para libertar o povo, é preciso destruir a credibilidade de Aruã frente aos pescadores. Firmino então convence Cota (Luiza Maranhão) a tirar a virgindade de Aruã, quebrando, assim, o encantamento religioso. Desmitificar Aruã significa possibilitar aos pescadores a conscientização e a revolta. A religião, para o Glauber da época, era o “ópio do povo”. O próprio Glauber Rocha (1981, p. 307) escreve:

Reorganizava a mitologia negra segundo uma dialética religião/economia. Religião *opium* do povo. Abaixo o Pai. Abaixo o folclore. Abaixo a Macumba. Viva o homem que pesca com rede, tarrafa, com as mãos. Abaixo a reza. Abaixo o misticismo. Ataquei Deus e o Diabo. Macumbeiro de Buraquinho, sem nunca ter entrado numa camarinha, fui refilmando segundo as verdadeiras leis da antropologia materialista.



Fotograma 1 – Aruã comemora a calmaria do mar.

O objetivo declarado por Rocha (1981) era mostrar que sob formas de exotismo e beleza decorativa do misticismo afro-brasileiro haverá uma raça faminta, analfabeta, nostálgica e escravizada.

Assim, Barravento (1961) surge como uma manifestação político-cultural a favor da luta pela libertação negra. As legendas preliminares do filme resumem esta ideia central:

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

Para Costa Lima apud Pereira (2007), muitos filmes feitos na Bahia e sobre ela trataram o candomblé de forma duvidosa, preocupando-se com aspectos plásticos da música e da dança. *Barravento* surge como uma exceção, pois Glauber tentou focalizar o drama existencial de uma mística em choque com a sua circunstância. O autor revela, ainda, que a “tese de Barravento” era a denúncia das influências conformistas – misticamente conformistas dos crentes nos orixás – e do candomblé, simbolizando uma força decadente e reacionária:

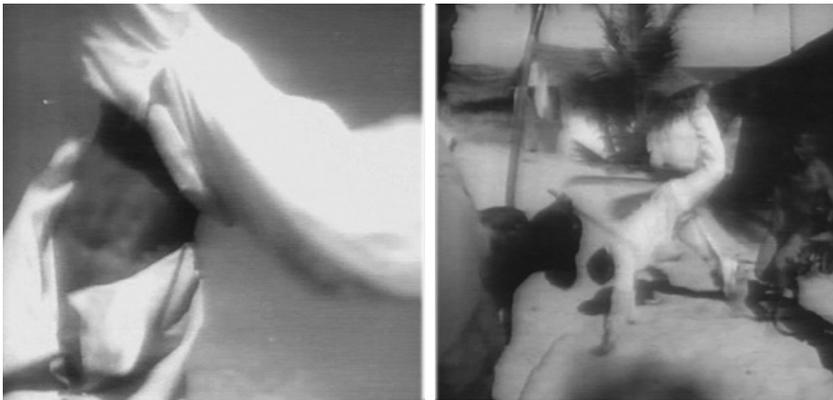
[...] O fato é que no esforço de recriar o ambiente, a linguagem do povo no candomblé, Glauber convidou para ser seu ‘consultor’ um outro moço de talento, jovem artista que vivia entre crenças tradicionais de sua gente, no mundo mágico-religioso de uma casa-de-santo. Neto de criação de um antigo e respeitado pai-de-santo da Bahia, cresceu entre ‘matanças’ e ‘obrigações’ [...]. Esse moço não obteve permissão, a ‘licença’ de seu santo para trabalhar com Glauber. Mas ele ‘teimou e foi’. E Omolú não o perdoou, não o poupou de seu castigo. Morto Hélio⁵ – tão moço aos 33 anos – o povo de santo, a gente de candomblé imediatamente atribuiu sua morte a um castigo de seu orixá, que dessa maneira punia seu filho pela desobediência à quebra de uma ordem ou de um impedimento ritual. E a inteligente e sutil mensagem do filme de Glauber Rocha se perdeu para o povo, que não entendeu, mas que pelo contrário, fortaleceu sua crença na força e no poder dos orixás. (COSTA LIMA apud PEREIRA, 2007, p. 94-95)

À primeira vista, a metáfora apresentada no filme é que o negro moderno e urbanizado derrota o negro semitribal próximo das raízes africanas, o que, de certa forma, é um pensamento preconceituoso característico, no entanto, da mentalidade de intelectuais da época.

5 Hélio de Oliveira, artista plástico baiano falecido em 1962.

Essa visão seria reformulada pelo próprio Glauber (*A Idade da Terra*) e por Nelson Pereira dos Santos (*O Amuleto de Ogum e Tenda dos Milagres*) já que, mais tarde, fariam filmes respeitando as crendices, sem tomar partido e sem assumir uma atitude paternalista com acentos revolucionários.

Ao mesmo tempo em que o discurso presente do filme dá voz a uma visão eurocêntrica das religiões africanas e liga arbitrariamente o candomblé à ideia de fatalismo e passividade, também afirma o poder e a beleza do candomblé e das tradições. A própria música afro-brasileira: com seus cantos, rituais, canções de trabalhos, sambas, percussão, é responsável por conduzir as emoções em boa parte do filme, como nas cenas onde a capoeira é praticada, primeiro em forma de brincadeira, gratuitamente, ao som do berimbau, após uma roda de samba, depois em forma de luta, em situação de embate entre os dois oponentes.



Fotogramas 2 e 3 – Jogo da capoeira.

A cultura afro-brasileira sai do filme enaltecida pelo requinte visual e sonoro com que é filmada, como por exemplo, nas imagens da puxada de rede e da roda de samba que se forma com a chegada de Firmino.



Fotograma 4 – Roda de samba.

Para Rekawek [200-?], a sequência do samba de roda em *Barravento* é uma referência bem sucedida a uma prática lúdica, fundamental para a cultura popular baiana. O diretor incorpora ao filme os habitantes da aldeia onde foi filmada a película sem lhes impor um papel que seria artificial, aproveitando assim sua ancestralidade e capacidade de serem testemunhos de seus hábitos.

A roda de samba em *Barravento* se forma com a chegada de Firmino, mas os habitantes da aldeia, ao incorporarem tão espontaneamente a prática, demonstram que ela faz parte do comportamento cotidiano, a exemplo de quando vão pescar e depois agradecem pelo que trouxeram. O fato de reunirem-se em uma roda reflete um desejo de estabelecer relações, sejam emocionais, visuais, comportamentais, que levam a uma celebração coletiva.

O aspecto da integração e da *performance* individual no samba de roda também é abordado por Rekawek [200-?]:

Torna-se muito importante o desempenho individual das pessoas que vão para o centro da roda e começam a dançar. Cada participante pode viver o seu momento de glória quando é convidado por um toque no umbigo ou na mão, para ir ao centro e mostrar a presença espontânea de todo seu próprio repertório gestual em sintonia com o ritmo da música que marca os outros participantes. E é precisamente o que acontece na seqüência Barravento: primeiro vem timidamente para o centro uma marisqueira vestida de branco, dá uma volta sambando e marca o ritmo com os pés, de fato, o movimento dos pés é importante: ‘Nós vemos o samba pelo pé, vemos quem realmente sabe sambar pelo pé’⁶. (REKAWEK, [200-?], p. 117)

O filme sacraliza o trabalho coletivo, evocando um mundo onde arte, religião e vida cotidiana se encontram entrelaçadas mesmo em meio à opressão. A letra da música que agradece à Iemanjá pela boa pesca envolve o trabalho da comunidade com uma aura do sagrado, imprimindo um estilo comum de vida que, de certa maneira, é mais atraente do que aquele que Firmino propõe. E esse parece ser o motivo maior da revolta de Firmino; o fato de ele próprio ser capaz de aceitar que os outros vivam uma vida simples, porém subordinada.

Firmino, típico malandro, “elemento subversivo” como ele próprio se define esbanja um discurso materialista de cunho racial:

Vocês só estão trabalhando para encher a barriga dos brancos! [...] Milhões de negros estão sofrendo no mundo, cada negro que conquista a liberdade liberta outro milhão.

6 Se hace muy importante la performance individual de las personas que salen al centro de la rueda y se ponen a bailar. Cada participante puede vivir su momento de gloria cuando es convidado a través de un toque del ombligo o de la mano a salir al centro y mostrar espontáneamente delante de todo su repertorio gestual propio, penetrado con el ritmo de la música que marcan los otros participantes. Y precisamente es lo que ocurre en la secuencia en Barravento: primero sale tímidamente al centro una marisquera vestida de blanco, da una vuelta sambando y marca el ritmo con los pies; de hecho, el movimiento de los pies es importantísimo: ‘Vemos la samba por el pie, vemos quien realmente sabe sambar por el pie’. (REKAWEK, [200-?], p. 117)

Trabalha cambada de besta, preto veio para essa terra pra sofrer, trabalha muito e não come nada, menos eu que sou independente já larguei esse negócio de religião, candomblé não resolve nada, nada não, precisamos é lutar, resistir [...].

Foi por isso que eu cortei a rede, a barriga precisa doer mesmo, quando tiver uma ferida bem grande então todo mundo grita de vez. (BARRAVENTO, 1961)

No entanto, suas ações implicam que, de alguma forma, ele também acredita no plano espiritual. Recorre a um feitiço para matar Aruã, e, na manhã seguinte, lamenta ter usado a feitiçaria – coisa que diz não acreditar. Na verdade, Firmino é ambíguo ao invocar a consciência social para a comunidade de pescadores e, para isso, usar a estratégia da religião, causa da alienação do povo, segundo ele.

Outra questão de ambiguidade em relação ao personagem é o fato de ele propor a sedução de Aruã para desmistificá-lo aos olhos da comunidade, quando, no fundo, parece querer isso porque ele próprio acredita que a defloração de Aruã irá destruir o seu poder carismático. Como a maioria dos personagens de Glauber, Firmino é dilacerado por contradições.

Sua fé parece estar no próprio fato de recorrer à profanação e se explicita no pedido a Cota para quebrar o feitiço. Sua descrença é posta em prática ao tranquilizar Cota, que teme a lenda em torno de Aruã: “Quem tocar nele morre”. Firmino então diz: “Morre nada, o que mata é fome, bala, chicote [...]” Mas o arremate da conversa trás novamente o espaço do enigma: “Só gente como Aruã pode resolver”. (XAVIER, 1983)

O personagem parece se guiar inspirado na ética do “tudo pela causa”, mesmo que isso possa ferir pudores pessoais ou atingir pessoas da convivência íntima. Encarna os princípios de um Maquiavel dos trópicos. Na cena em que Aruã e Firmino lutam, Firmino vence e diz que poderia matá-lo, mas preserva a vida de Aruã, pois este tem um papel a

cumprir na estratégia política de Firmino. Ele puxa Aruã pelos cabelos e grita: “É Aruã que vocês devem seguir, o Mestre não, o Mestre é um escravo!”. Aqui fica evidente que não se trata de uma luta pessoal, mas uma luta pelo que representam.

Para Gatti (1987), Firmino é liminar, está além de Deus e do Diabo, um personagem que partilha de muitas características de Exu: ele também é um mensageiro entre dois mundos, também está associado à bebida, à vida na estrada, à força vital da libido. O filme começa com seu aparecimento, tal como as cerimônias de candomblé se iniciam com a invocação de Exu.

De fato, tanto o personagem Firmino quanto o próprio filme *Barravento* estão abertos a uma leitura tanto espiritualista quanto materialista. O despacho contra Aruã pode ter sido ineficaz porque o candomblé não tem eficácia ou porque Firmino não o fez da forma certa. O barravento pode ter acontecido e os pescadores morrido por vingança de Iemanjá ou apenas por conta de um fenômeno natural de mar revolto.

Stam (2008) compara a obra de Glauber com o semidocumentário nunca terminado *It's All True* do norte-americano Orson Welles. Para ele, constituem odes às comunidades mestiças de herança africana e indígena, que sobrevivem em condições difíceis, mas que se mantêm, de algum modo, com energia e otimismo. São filmes sobre jangadeiros e opressão social, que, ao chamarem atenção para o trabalho do pescador, refutam o “mito do nativo preguiçoso”. Enfatizam o lado comunitário da vida dos jangadeiros em relação ao papel opressivo dos donos da indústria pesqueira.

Barravento (1961) fez uma ruptura nas convenções raciais de elenco e trama do cinema brasileiro: os afro-brasileiros dominam o filme, enquanto os brancos são apenas visitantes, o que mais tarde acontecerá de forma ainda mais expressiva em *Ganga Zumba* (1963) de Carlos Diegues.

A tímida Naína (Lucy Carvalho) é a única branca na aldeia de pescadores negros, fruto de uma transgressão; seu pai, Joaquim, rompeu o celibato imposto pelo culto de Yemanjá e justamente ela participa de um ritual no terreiro para saber se é mesmo filha de Iemanjá e acaba sentindo fortemente as energias do santo.

A trama que envolve a personagem revela um ciclo em que o Joaquim estava destinado à Iemanjá: “Joaquim era muito bonito e Iemanjá não queria que ele se casasse; a rainha tem ciúme de homem bonito” – diz uma senhora crente na religião. Mas ele acabou se apaixonando pela mãe de Naína. Agora era a própria Naína que estava apaixonada pelo novo destinado de Iemanjá: Aruã.

Envolver a única branca da comunidade nesse ciclo e torná-la filha de santo é uma forma de transcender a religião, que sai do plano cultural e simbólico e passa para um plano mais forte e real, uma vez que atrai até mesmo os que dela não participam e nela não acreditam. “Se Iemanjá existe mesmo, Mãe Dadá diz que sou filha dela, será que até eu com essa cor?” – questiona Naína.

Naína vive um amor inter-racial com Aruã, uma relação marcada por maldição e fatalismo. Após perder a sacralidade, Aruã está livre para o amor, no entanto, agora, é ela que está presa à condição de filha de santo e deve ficar um ano isolada cumprindo obrigação. No final, o que permanece é apenas uma promessa de união entre os dois expressa na fala de Aruã:

Naína você não fica sozinha. Pode passar um ano com Mãe Dadá se achar que é bom. Vou para a cidade trabalhar para a gente ter uma rede nossa. Firmino é ruim, mas tem razão, ninguém liga pra preto e pobre, nós temos que resolver a nossa vida e a de todo mundo. Agora eu tenho coragem. (BARRAVENTO, 1961)

A fala de Aruã revela também a vitória de Firmino, porque, de fato, Aruã acaba partindo para a cidade grande, a fim de aprender coi-

sas novas e ajudar a comunidade. Ele sai por onde Firmino chegou: pelo Farol de Itapuã. Farol que, metaforicamente, ilumina os novos caminhos de Aruã como futuro líder na emancipação da comunidade. O diretor oferece uma solução política para a exploração e a dominação a que está submetida a vila de pescadores e esta solução está além da religião e do amor.



Fotograma 5 – Aruã afaga Naína.

Outra personagem feminina relevante é Cota, vivida pela atriz Luíza Maranhão. Nascida em Porto Alegre, desenvolveu carreira como cantora em rádios gaúchas e paulistas, mas começou no teatro carioca e foi para as telas através do cinema baiano. A atriz deu-se ao luxo de ter quase uma total filmografia composta de clássicos; além de *Barra-vento* (1961), estrelou em: *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires; *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias; *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues; *A Grande Cidade* (1966), de Carlos Die-

gues; *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman; *Boi de Prata* (1973), de Augusto Ribeiro Jr. e *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Jr. Em uma carreira de poucos, mas importantes filmes, a atriz deu veracidade e estilo próprio a personagens dramáticos, mas mantendo uma certa distância ativa.

Cota é solitária, apaixonada e, apesar da fala liberal, mostra-se dona de si: “Eu não dependo de nada da vida, não tem gente da cidade que passe por aqui sem baixar os beiços, eu me viro na hora que bem quero, a carne é minha e sou eu quem faz o preço”, o que ela quer mesmo é se casar com Firmino e levar uma vida simples como a das pessoas da comunidade. Mas ao perguntar a Firmino: “Por que você não vem viver como os outros?” Ele prontamente responde, afirmando mais uma vez o discurso materialista e eurocêntrico: “Eu pescador? Isso é vida de índio, isso aqui não é África, é Brasil.” Como se no continente africano fosse aceitável se levar o tipo de vida que ele não quer.

Ela assume o estereótipo descrito por Rodrigues (2001) da mulata boazuda, que é a companheira do malandro e reúne características dos orixás Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Iemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúmes, irritabilidade). Mulata que está associada ao sexo, que não é para se casar. Ela expressa revolta por conta disso:

Agora me lembrei do homem que me convidou para morar na cidade, o serviço era na cama, um dia o homem abriu a boca pra dizer que me amava, mas cadê coragem pra casar? Pra ser cachorro de dia e mulher de noite prefiro comer peixe aqui mesmo. (BARRAVENTO, 1961)

Cota acredita na espiritualidade: “Fiz meu santo e respeito o dos outros.” Mas é facilmente manipulada por Firmino. Em tom de ameaça, ele diz para ela não contar à comunidade que foi ele quem cortou a rede de pesca: “Se abrir a boca lhe corto a língua.” Logo depois, Firmino pede para ela seduzir Aruã e ela atende ao pedido porque gosta de Firmino, mas também por admirar o próprio Aruã: “Se ele gostasse de mulher talvez eu não andasse tão jogada fora”, lamenta-se Cota.



Fotogramas 6 e 7 – Cota seduz Aruã.

Barravento (1961) é um marco. Uma espécie de ponto de chegada e ao mesmo tempo ponto de partida. Resultados de um processo de renovação cultural baiano e, especialmente, do sonho quase impossível de fazer cinema na Bahia. Mas foi também uma abertura de caminhos, abertura de um novo cinema e de um novo cineasta que, com apenas vinte anos, foi capaz de fazer *Barravento* “e demonstraria com uma grande, premiada e controvertida obra, ter sido o mais brilhante aluno do tempo do aprender a fazer”. (CARVALHO, 1999, p. 241)

O cartaz de *Barravento* (1961) é uma obra do pintor, gravador, ilustrador, desenhista e cenógrafo soteropolitano Calasans Neto. Ele utiliza a técnica da xilogravura, processo de gravação em relevo que usa a madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. É um processo inversamente parecido com o de um carimbo já que o papel é prensado com as mãos sobre a matriz.

A xilogravura popular é uma permanência do traço medieval da cultura portuguesa transplantada para o Brasil e que se desenvolveu na literatura de cordel. Franklin (2007) explica que a gravura sertaneja deixou os traços esmaecidos para dar lugar a uma nova xilogravura a partir de 1925; tratava-se de uma gravura rústica, com forte contraste entre o branco e o preto e que iria se transformar nas xilogravuras dos cordéis atuais.

Esse estilo de gravura serviria de inspiração para os fotógrafos do Cinema Novo Brasileiro, que tentavam uma fotografia sem tons intermediários, como aconteceu nos filmes *Aruanda* e *Vidas secas*, por exemplo. No entanto, no filme de Glauber, configura-se uma homenagem explícita, já que a técnica utilizada por Calasans é justamente essa.

Em primeiro plano, o cartaz possui a figura de um peixe, desenhado na cor preta. Logo abaixo dessa figura, está escrito o título do filme em caixa alta e na cor vermelha. Abaixo do título do filme e em um tom bege claro, fazendo as vezes de um sombreamento, há o desenho de outro peixe em posição contrária ao primeiro. Imediatamente, a imagem do peixe remete a ideia de mar, água, pesca, alimento, mas também remete ao mistério e ao silêncio, já que estes animais habitam um “outro mundo” menos acessível aos homens. Os dois peixes da ilustração apresentam uma oposição cromática “claro x escuro” e topológica “alto x baixo”. A escolha dos dois peixes, um estando em destaque o outro em sombreamento, é uma maneira de comunicar a mensagem do filme: ideias reveladas e escondidas.

A cabeça do primeiro peixe – o que tem maior destaque – está virada para a esquerda, como se ele se movimentasse para trás; isso, se partirmos da convenção em que a progressão se apresenta no sentido esquerda-direita, progressão essa que é ditada, por exemplo, pelo curso de nossa escrita. O segundo peixe é um pouco mais largo e segue o curso oposto ao outro, ou seja, o que levará à verdadeira progressão.

Um tipo de lança – usada para apanhar o peixe – que se apresenta também em sombreamento, corta verticalmente o cartaz, começa no final do desenho do segundo peixe, passa entre sua calda e seu corpo, percorre por trás do título e do primeiro peixe, e continua crescendo um pouco mais. A partir daí, parece que a lança não iria caber na página e, por isso, foi preciso dobrar a ponta para baixo, a fim de caber. Assim, a lança passou a apontar para o peixe revelado, quase como uma ameaça do segundo peixe em relação ao primeiro.

É o título *Barravento* o que está entre os dois peixes, entre as duas ideias de mundo. A palavra comporta vários significados: reviravolta; revolução; ansiedade que domina a filha de santo antes da chegada

do orixá; momento de transformação; direção de onde sopra o vento. A cor vermelha é a cor do sangue, situada no limite do visível do espectro luminoso (abaixo deste comprimento de ondas, o infravermelho, não é mais perceptível pela visão humana). O vermelho costuma ser associado à paixão, ao poder, a vitalidade, a confiança em si mesmo, a coragem de uma atitude otimista.

Mas o vermelho de Barravento está associado, principalmente, ao próprio sentido da palavra que ele preenche. Segundo Guimarães (2000, p. 121) o vermelho é também a cor da revolução e essa associação surgiu em 1871 com a Comuna de Paris.

Tornou-se a cor dos comunistas e da esquerda. É a cor do materialismo, do fogo que transforma e, portanto, a cor da transformação, da revolução. É também a cor da ação e imposição, marcas dos processos revolucionários.

A palavra que divide os dois mundos sugere, portanto, o confronto.

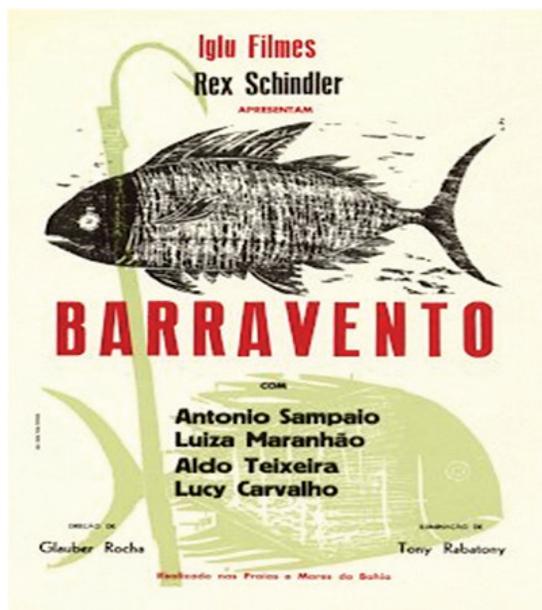


Figura 1 – Cartaz de *Barravento*.

O ANJO NEGRO

Hoje é dia em que preto bebe do mesmo vinho que branco.

GETÚLIO

O presente capítulo refere-se à análise do filme *O Anjo Negro* (1972), de José Umberto, que encerra um período conhecido como surto contracultural baiano. A temática trata da influência da cultura negra na sociedade colonial, pondo em relevo uma família hipócrita e patriarcal que é abalada com a chegada de um personagem negro místico. O filme surge na mesma década em que se começava a questionar a existência de um “cinema negro”.

As primeiras tentativas de se realizar filmes considerados como cinema negro aconteceram nos EUA, na década de 1970. Eram produções com temática e atores negros classificadas como “produções B”. A película que deu origem ao movimento foi *Sweet sweetback’s baadasssss song* (1971), de Melvin Van Peebles, seguido depois por *Shaft* (1971), *Superfly* (1972), entre outros. Nesse período, houve uma campanha a favor dos direitos civis dos negros, e os produtores de Hollywood, vendo um mercado promissor, finalmente deram chance aos cineastas negros de realizarem produções de orçamento médio que acabaram tendo uma receptividade razoável entre a classe média negra.

Conforme Rodrigues (2001), eram, entretanto, filmes “intelectuais” com pouco atrativo para as plateias dos guetos urbanos, onde estavam a maioria do público afro-americano de então. Assim, os

grandes estúdios criaram os *black exploitation*, uma versão dos filmes étnicos dos anos 1920, 1930 e 1940, mas com novos ingredientes como sexo, drogas e violência. Os diretores seguiram essa fórmula em novos filmes e alcançaram estrondosa receptividade.

Já no Brasil, foi em 1978 que emergiu o Movimento Negro Unificado, buscando desmistificar o Brasil como paraíso da democracia racial. Neste contexto, surge o termo Cinema Negro, deitando raízes no Cinema Novo. Conforme relata Prudente (2005), essa tendência cinematográfica no âmbito étnico (denominada Cinema Negro), só ganha visibilidade no 8º *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo*, em 1997 e na 1ª *Mostra Internacional do Cinema Negro*, em 2004. No entanto, o autor destaca que o termo nasce anteriormente, com Glauber Rocha – ideólogo do cinemanovismo – no filme *Leão de sete cabeças* (1970), que narra a luta pela descolonização e as dificuldades da trajetória da libertação, além de desenhar uma espécie de africanidade, valendo-se de signos que dimensionam o universo africano.

Nesse período há uma crescente consciência e militância negra e a cinematografia brasileira destacou de forma constante temas afro-brasileiros: *Compasso de Espera* (1973) expõe as inumeráveis formas de preconceito de maneira brutal e direta; *Amuleto de Ogum* (1974) dá um tratamento respeitoso à umbanda e revela a participação multirracial nessa religião; *A Rainha Diaba* (1974), “eminente negro, eminentemente gay, eminentemente macho, o próprio Rainha Diaba constitui um verdadeiro palimpsesto de características supostamente irreconciliáveis”. (STAM, 2008, p. 385)

O Cinema Marginal desponta no Brasil buscando inspiração na antropofagia de Oswald de Andrade, influenciado pelo cinema *underground* internacional. Conforme Ramos (2004, p. 141), o Cinema Marginal não possui, dentro do panorama brasileiro, uma coesão interna ao estilo do Cinema Novo. Para defini-lo, é preciso observar um espírito da época que dá origem a um conjunto bem marcado de

filmes. Não se trata da terceira geração do Cinema Novo, dois elementos estruturais passam a ocupar espaço central

a ideologia da contracultura (que emerge no final da década [...] sintetizada no horizonte ideológico de sexo, drogas e *rock&roll*) e a abertura para um diálogo lúdico e intertextual com o classicismo narrativo e o filme de gênero hollywoodiano.

Na Bahia, os anos que se seguem a 1964 revelam certo marasmo até que, com a exploração do surto contracultural do cinema baiano, essa reviravolta temática e estilista se encontra nítida em obras de cineastas como André Luiz Oliveira e Álvaro Guimarães. A eclosão do ciclo no estado se dá em 1969 com *Meteorango Kid, o herói intergalático*, de André Luiz Oliveira, segue com *Caveira my friend* (1969), de Álvaro Guimarães, *Akpalô* (1972), de José Frazão e Deolindo Checcucci. *O Anjo Negro* (1972), de José Umberto, “coloca em ebulição a influência da cultura negra na sociedade colonial através de um personagem negro que se intromete no seio de uma família patriarcal, fecha esse ciclo baiano que se poderia chamar de contracultural.” (RAMOS, 2004, p. 136)

De acordo com Setaro (1976), José Umberto criou o *sabbat* multicolor envolvendo cultura negra em ritmo de “Baudelaire tupiniquim”. *O Anjo Negro* reflete o caos institucionalizado na mente de seus artífices, a busca desesperada de expressão num crescente descompromisso com tudo e com todos, obra desbravadora que circula numa galáxia de fantasia e mistério. Os realizadores conseguiram projetá-lo simultaneamente em três casas de Salvador: Pax, Capri e Brasil e, em 1973, foi reprisado no Rio Vermelho. Depois, através de uma distribuidora paulista, foi exibido em outras cidades brasileiras.

O criador do “*sabbat* multicolor” é baiano por adoção – desde que saiu de Sergipe, em 1957, para Feira de Santana e, mais tarde, em 1965, para Salvador. Pela Universidade Federal da Bahia (1971), formou-se em Ciências Sociais. Influenciado por precursores do Cinema

Novo, iniciou sua trajetória com *Preâmbulo* (1967), um filme de preocupação mais coletiva do que autoral. A temática do curta condiz com o espírito da época: a necessidade de se fazer um cinema engajado, de cunho social; trata-se de um registro do drama do homem brasileiro marginalizado e excluído. Já a obra de ficção posterior *Doce amargo* (1968), feito em parceria com André Luiz de Oliveira, um vendedor de pirulitos; uma tentativa poética com o uso de metáforas.

É com *Vôo interrompido* (1969), filme de média-metragem, que José Umberto se destaca com o que viria a ser considerado o primeiro filme *underground* do cinema baiano. A obra segue a emergência de uma poesia imagética e rompe com a narrativa clássica. O argumento gira em torno de uma mulher interiorana que, indo para a cidade grande, para sobreviver, torna-se uma doméstica e à noite prostitui-se, ao mesmo tempo em que se apaixona por um padre e o mata a navalhadas.

O primeiro longa-metragem do cineasta foi justamente *O Anjo Negro* (1972), obra que diferentemente das anteriores, mostrou-se compromissada com a apologia da cultura negra. Retrata a negritude como força mítica que paira sob um patriarcalismo colonial da Bahia. O filme desenvolve o ponto alegórico no qual a negritude é uma força avassaladora, capaz de romper os alicerces de uma família. De um lado, o mundo preto, anárquico, liberal, mágico, e de outro, a falsa harmonia da sociedade branca baiana. Foge do esquema linear de representação do real, característica comum nas obras do período.

Na visão de Bacelar (2006, p. 131), o referido filme, cujas locações se iniciaram na festa da Conceição da Praia, consegue intercalar uma linguagem realista e traçar um perfil de alguns dos principais elementos da cultura baiana no início da década de 1970. Trata do conflito de gerações, do carnaval, do futebol, das festas populares, do candomblé etc.; isso tudo banhado por “uma perspectiva surreal, que era uma combinação de ‘realismo mágico’ com a ‘loucura’ vigente na juventude e nos novos cineastas” (o que de fato era uma forte característica nos filmes realizados na época).



Fotograma 8 – Primeira aparição de Calunga.

Calunga, o protagonista da história, vivido pelo ator afro-baiano Mário Gusmão, não deixa dúvidas a respeito da importância de o ator se doar a um papel e, principalmente, às repercussões que esta atitude pode gerar ao longo do tempo em relação à consolidação e repercussão da obra. O próprio José Umberto, em depoimento concedido a Bacelar (2006, p. 131), justifica:

o ator trocou de couraça do mesmo modo que a serpente muda de pele. Ele se doou por acreditar num ideal [...] e por isso fez pessoalmente todos os figurinos do personagem, além de construir todos os seus objetos de cena.

Mário Gusmão, negro, de família pobre, nascido no interior da Bahia, na cidade de Cachoeira, consegue deixar o anonimato e influenciar o meio artístico, contribuindo para a difusão e quebra de preconceitos sobre a cultura negra.

O filme conta a história de uma família tradicional que está se desintegrando devido a conflitos internos. Getúlio é o avô doente que tenta se impor por ser o mais velho da família. Hércules é o pai, um juiz de futebol, casado com Júlia. Eles vivem com um sobrinho que abandonou os estudos e uma sobrinha que foi expulsa do convento por ter engravidado e abortado. Na casa, há ainda dois empregados: Índio e Luanda. A formação étnica da casa se complementa com a chegada de Calunga, que, após ser atropelado pelo casal Hércules e Júlia, é levado para a casa dos dois. Calunga é o negro misterioso que irá sacudir os alicerces de uma família burguesa e hipócrita.

Representante mais velho dessa família, o que não falta a Getúlio é espírito conservador de cunho racista. Após o sumiço de Calunga, Júlia pergunta à família se eles viram um negro alto e forte pela casa. Getúlio logo responde: “De preto aqui eu só conheço passarinho, mas já fugiu”. Quando Calunga retorna para a casa tocando berimbau e maliciosamente se remexe em frente aos membros da família, Getúlio diz: “Nego, eu não pego em sua mão que é para não me sujar de tinta, mas toque essa cabacinha aí que eu quero ouvir”. Na noite de Natal, quando todos estão reunidos à mesa, Getúlio entra na sala e logo Calunga questiona: “Quebrou a greve de fome, meu amo?”, dando a entender que o patriarca não estava nada satisfeito com a chegada do novo membro. Ele logo responde: “Hoje é dia em que preto bebe do mesmo vinho que branco”.

Na mesma noite, Calunga subverte as tradições e quebra todo formalismo, parece estar possuído enquanto enfia a cara no prato de comida e fuma um imenso charuto. Todos demonstram terem sido afetados pelas atitudes do personagem místico: os empregados chegam nus na sala para servir os pratos, os sobrinhos fumam maconha na mesa, Hércules, apesar de vestido, parece fazer sexo com Luanda, Júlia é assediada por Calunga. A família branca burguesa, por algum motivo, rende-se à sedução mística negra.

Na festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia, há baianas, flores, crianças negras, pescadores. Júlia leva oferendas e um bilhete para um dos barcos, é Calunga quem a atende e diz que bilhete eles não levam

para a Rainha: “a Rainha não se mete nessas coisas de marido e mulher”. O que parece acontecer é que Calunga ao interceptar o bilhete de Júlia, intercepta também os desejos dela escritos no papel. Mais tarde, quando ela diz a Hércules que quer se separar, o marido logo retruca: “aquele preto descarado é o culpado”. Júlia diz que o que Calunga fez foi revelar uma verdade que há muito tempo estava escondida.



Fotogramas 9 e 10 – Calunga subverte a família.

Símbolos da cultura negra a cada momento são evocados no filme. Quando Hércules acorda depois da tal noite conturbada, ele coloca para tocar uma música negra e lê no jornal: “procura-se assassino negro”. Carol, a amante de Hércules, diz emblematicamente: “há uma luz do sol negro atraindo a gente para o terreiro dos orixás”. O bode preto – Exu para o mundo religioso afro-brasileiro – marca o início e o fim do filme.

O bode precede a aparição de Calunga, dando a entender que ele próprio pode ser também a personificação de Exu. E, de fato, Calunga possui fortes características atribuídas ao orixá africano: provocador, indecente, astucioso e sensual, satisfaz-se em provocar disputas e calamidades àquelas pessoas que estão em falta com ele. No entanto, como tudo no universo, possui os dois lados: o positivo e o negativo.

Em outra cena, ele caminha entre as baianas caracterizado como Exu e com os mesmo trajes participa de um ritual na praia. Em seguida, conversa com seu mestre em uma pequena canoa: “Seu destino está traçado, você agora tem que viver como santo” – diz o mestre. Calunga então responde que não nasceu para ser santo e que vai traçar seu próprio destino. O mestre diz para ele seguir o caminho escolhido, mas para isso terá que voltar nadando e é o que Calunga faz, tira a roupa e se joga ao mar.



Fotograma 11 – Calunga vestido de Exu.

O próprio nome Calunga é carregado de significados. Pepetela (2000) explica que Kalunga é o mediador e justiceiro criado por Nzàm-bì – o deus supremo da natureza – para reger o fruto de sua criação. Kalunga significa o oceano e a morte. Esta entidade possui conhecimentos do passado e do futuro de toda a humanidade, os direitos e deveres de cada ser humano, suas origens, as de sua família, assim como seu

destino: ele é o administrador da morte. Por essas características, é-lhe atribuída a representatividade dos mistérios contidos na cor negra.

A primeira aparição de Calunga para um membro da família é justamente para a sobrinha que havia feito um aborto e sido expulsa do convento, para horror da conservadora família. Vestido de marinheiro, ele pergunta para onde ela vai e convida: “Vamos para o mar? Muito mais bonito”. Com rispidez ela responde: “Eu não gosto do mar”. Calunga faz ainda outras ofertas: “Temos capoeira amiga, para você se defender, lhe dou um navio amigo, para você morar, lhe dou uma cama amiga, pra você sonhar”; mesmo assim ela rejeita. O mar é a metáfora do mistério, onde os segredos estão escondidos, invisíveis para os que não conseguem ou os que sufocam ao mergulhar.

E, nesse sentido, o mar não poderia deixar de estar fortemente presente. É na praia que Calunga apresenta-se no filme, montado em um cavalo branco e usando uma manta colorida, da mesma forma que se encerra a história. O mar aparece ainda na festa de Iemanjá. Filhas de santo cantam à beira da praia. É em uma canoa que Calunga conversa misteriosamente com um velho sábio e, em seguida, nu, atira-se ao mar. Hércules dirigia pela orla quando atropela Calunga. A amante de Hércules é morta na beira da praia e é levada para uma canoa. O sobrinho que abandonou os estudos em Londres explica-se para a família: “Minha queda agora é o mar, sem ele não vivo em paz, só me interessa esse sol tropical, esse céu azul”.

Segundo Malandrino (2009), havia uma crença entre os escravizados de tradição *bantu* de que um destino horrível os esperava na travessia do Atlântico, uma vez que existia um significado simbólico para a travessia do mar. *Kalunga* é entendida como a linha divisória que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos. Portanto, atravessar o *Kalunga* significava morrer, se a pessoa vinha da vida, ou renascer, se o movimento fosse no outro sentido.

Kalunga também significava a linha divisória, a superfície. Portanto, atravessar a Kalunga (simbolicamente representada pela água do rio ou do mar, por qualquer

tipo de água, por uma superfície refletiva como de um espelho) significava morrer. A cor branca simbolizava a morte (os seres humanos eram pretos, os espíritos brancos). Fruto desta crença, do tráfico de escravos e da associação do oceano com a barreira da Kalunga identificava-se a terra dos brancos, mputu, com a dos mortos. (MALANDRINO, 2009)

Dessa forma, é simbólica a imagem de Calunga, ainda no início do filme, vestido da cabeça aos pés de roupas totalmente brancas, ele fuma charuto e bebe vinho ao som dos atabaques. Durante a festa de rua, ele caminha com o traje que contrasta completamente com a multidão essencialmente negra.



Fotogramas 12 e 13 – Calunga vestido de branco.

De acordo com Bacelar (2006), enquanto em *Barravento* (1961) Glauber Rocha – em parte – trata da questão do candomblé enquanto “ópio do povo”, não o considerando em sua dimensão histórica e cultural, o filme de José Umberto apresenta justamente uma perspectiva oposta; a preservação das religiões afro-brasileiras como sendo capazes de desempenhar uma função significativa para o povo negro. No entanto, a crítica deste autor é em torno da representação das ima-

gens negativas de Exu, que estão associadas ao Diabo cristão, ou seja, o filme atribui a Calunga características de Exu (misterioso, brincalhão, tumultuador etc.), mas enfatiza o arauto da desordem, sem atentar para a condição positiva de “senhor do dinamismo.”

De fato, as frases iniciais exibidas na tela – ao som de atabaques – reforçam tal crítica:

Tu, sábio e grande rei do abismo mais profundo. Médico familiar dos males deste mundo. Tem piedade, Satã, desta longa miséria. (Baudelaire)

Pai, orvalho de sangue do escravo. Pai, orvalho na face do algoz. Cresce, cresce, vingança feroz. (Castro Alves)

O que sei, é, que em tais doenças Satanás anda metido, e que só tal padre-mestre pode ensinar tais delírios. (Gregório de Matos)

Um menino se espanta na noite com cães. Nem delírio, nem sonho, nem pesadelo, foi uma verdade. Sobre os ombros ele carrega até hoje esse fantasma. (O anjo negro, 1972)

A análise realizada por Bacelar (2006, p. 136) revela que a originalidade do filme está no fato de Calunga, ao invés de pedir para ser aceito no mundo dos brancos, invade este mundo:

Ele desconsidera as barreiras e impõe o mundo negro entre brancos, de forma selvagem e anárquica. Em nenhum momento ele pensa na aceitação, na complacência, na tolerância, pois sabe que isso só ocorreria com uma ‘máscara branca’. O que ele pretende é mostrar a sua especificidade, a sua diferença, de forma radical. Até mesmo em relação às culturas de colonizadores e povos hegemônicos, ao derrotar os seus personagens paradigmáticos. E devemos pensar na importância dessa posição, sobretudo no momento em que ganhava ímpeto, com o desenvolvimento da indústria turística, a tentativa de ‘do-

mesticar’ e incorporar as manifestações afro-brasileiras à propalada ‘baianidade’. (BACELAR, 2006, p. 136)

Ao citar “personagens pragmáticos”, o autor se refere às cenas em que Calunga, a cada dia da semana, luta e derrota um personagem-símbolo da colonização, uma vez que foram criados ou explorados pela cinematografia norte-americana.



Fotogramas 14 a 21 – Uma semana épica.

Conforme é possível observar nos fotogramas anteriores, na segunda-feira, Calunga enfrenta o super-homem; na terça, o *cowboy*; na quarta, um samurai; na quinta, ele luta com Tarzan; na sexta, com o Marquês de Caravelas; no sábado, com Al Capone e no domingo com um gladiador.

Parece ser o mesmo ator quem interpreta cada personagem opositor, como se, no fundo, o inimigo fosse o mesmo: o estrangeiro, o que

vem de fora e impõe sua cultura em oposição a valores culturais nacionais. E isso remete a fala de GOMES (1980, p. 88), que no âmbito do cinema, “a penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser o outro.” É a lógica do ocupante e do ocupado em que ideias, imagens e estilo são fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados. *O Anjo Negro* foi um filme cujo lançamento nacional foi prejudicado não só pelas já sabidas injunções do mercado exibidor brasileiro, mas também pela censura brasileira existente no momento.

O cartaz de *O Anjo Negro* (1972) possui um fundo escuro que remete a um céu estrelado. Ao centro, um círculo dividido por uma linha irregular que separa as cores laranja e cinza. No meio do círculo, há o contorno de um homem com os braços erguidos na cor preta. Do lado de fora do círculo, na parte superior do cartaz, aparece parte do título: O Anjo. Na parte inferior, também do lado de fora, aparece a continuação do título: negro. No cartaz ainda há listas horizontais na cor laranja e por cima uma sequência de estrelas pretas, uma no início e a outra no fim do cartaz. Logo acima da lista que se apresenta, no fim, aparece o nome do diretor José Umberto e, abaixo, o nome do ator principal Mário Gusmão.

O céu noturno estrelado remete à ideia de um espaço infinito onde moram astros e estrelas. Por sua grandiosidade, trata-se de um espaço que, assim como o mar, está cercado de mistérios e, por isso, esteve presente nas mais diversas religiões e mitologias. Assim como a noite, que é a grande geradora dos mitos, período sombrio, em que a visão fica diminuída e ruídos e visões acendem a imaginação e fazem surgir seres e entidades mágicas como vampiros e lobisomens, por exemplo. Para algumas tribos, as trevas reinavam na noite que, assim, esperavam o sol para poder pescar e caçar. A noite remete também ao período de descanso, sossego e recolhimento.

Esse simbolismo de mistérios, temores e acolhimento envolve o círculo central da imagem. O círculo é um símbolo que possui muitos significados: representa noções de totalidade, eternidade, movimento

do tempo, da trajetória dos planetas, representa o espírito, a essência, a transcendência. A forma circular encontra-se facilmente visível na natureza, é perceptível nos astros, nas plantas, nas estruturas naturais e no corpo humano. O círculo é também o zero em nosso sistema numérico e, nesse sentido, pode simbolizar potencial ou embrião. Segundo Ostetto (2009), nas mais diferentes culturas, um dos principais significados do círculo é aquele de representar o universo, a unidade de toda a existência, a totalidade.

Na tradição oriental, o círculo está presente nas mandalas, que significa exatamente círculo ou centro. Como instrumento de meditação, torna-se um veículo para concentrar a mente, ampliando seus limites. O homem, em contato com o centro da mandala – a morada da divindade, o ponto-instante que contém o infinito e o eterno –, pode estabelecer a conexão com o seu próprio centro, suscitando uma experiência psicológica libertadora. Na mandala, está contida a “complexa representação simbólica desse drama da desintegração e da reintegração cósmica, revivido pelo homem.” (TUCCI, 1984, p. 28)

As cores que dividem o círculo são cinza e laranja. Segundo Guimarães (2001, p. 59), laranja é uma cor frágil na definição de seu espaço: “na escala dos matizes, torna-se facilmente amarelo ou vermelho. É a cor que intermedeia o conflito no limite da dominação dos tons vermelhos e amarelos.” No entanto, é um matiz vivo, geralmente associado à euforia, à disposição enérgica, usada para chamar a atenção. Já a cor cinza – intermediária entre o branco e o preto – em diversas culturas é a associada à tristeza e a temas fúnebres. Essa associação pode estar ligada à infância quando aglomerações de nuvens (cinzas) em épocas de chuva impedem as crianças de sair e brincar.

No cartaz, enquanto a cor “viva” está associada à palavra “negro”, a cor “triste” está associada à palavra “anjo”, como forma de inverter a ideia de que o anjo – enquanto criatura celestial – é algo puro e imaculado, e o negro é aquilo que não recebe luz, o sombrio, o mofino.

O círculo dividido pelas cores representa também a união entre dois princípios opostos: o céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite, o

Yang e o Yin chinês, e todos os valores que esses opostos comportam. Essa mensagem se converte ao centro do círculo, onde está o personagem mais importante da trama: Calunga, a figura do homem negro.

Segundo Ostetto (2009), o centro de um círculo representa a origem de todas as coisas, de todas as possíveis manifestações nele contidas. Uma imagem comum e bastante conhecida é a do círculo com um ponto ao centro, significando o Sol:

Encontramos esse mesmo símbolo no mito de criação do universo segundo a tradição oral Guarani, para a qual o círculo com um ponto no centro significa Ñamundu – o Grande Mistério, o Imanifestado, o Um. Dizem as ‘palavras formosas’ dos Guarani: ‘Nosso Pai Primeiro / criou-se por si mesmo / na Vazia Noite iniciada’. (JECUPÉ, 2001 apud OSTETTO, 2009)

O corpo do homem negro parece estar em movimento: é um corpo livre, as pernas semi-flexionadas indicam que os pés não estão no chão, de alguma maneira flutuam. Os braços estão apontados para cima e os dedos esticados das mãos abertas remetem à firmeza e até mesmo a algum tipo de evocação espiritual.

O homem negro, no centro do círculo, possui ainda um cabelo irregular, dois fios grossos saltam à cabeça como se fossem chifres, além disso, chama a atenção um pequeno círculo laranja com o símbolo de um tridente, que, situado justamente na pelve do homem, remete também a um objeto fálico. Esses símbolos promovem uma ligação do personagem com Exu devido, principalmente, ao sincretismo brasileiro.

O tridente é uma representação da energia tripolar. No Brasil, foi relacionado a Exu por força do sincretismo, que o associou, de forma equivocada, à figura demoníaca. Na África, seu fetiche é um cajado e um pênis de madeira; lá, ele é o orixá responsável pelo desejo entre o homem e a mulher, pela reprodução humana. Exu é astucioso, vaidoso, culto, grande conhecedor da natureza humana e dos assuntos mundanos, está relacionado ao prazer e à brincadeira. Também por es-

sas características, houve uma identificação com o diabo e fizeram dele o símbolo da maldade. Na visão de Verger (1985), Exu não é “nem completamente mau, nem completamente bom”.



Figura 2 – Cartaz de *O Anjo Negro*.

TENDA DOS MILAGRES

Não me venha com brancuras na Bahia.

ISABELA

Este capítulo analisa o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Tenda dos Milagres* (1977), que surge como uma continuação de outro trabalho do diretor que focava aspectos do universo negro: *O Amuleto de Ogum* (1974) que se centrava nos rituais da Umbanda e era ambientado no jogo de bicho da Baixada Fluminense, mas dessa vez rodado na Bahia. *Tenda dos Milagres* é baseado na obra homônima, publicada em 1969, do escritor Jorge Amado, figura especialmente marcante na formação de Nelson Pereira. No período de *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), o próprio Nelson reconhece que não percebia as práticas religiosas afro-brasileiras como tema interessante para um filme; Jorge Amado foi quem o ajudou no conhecimento dessas práticas.

Cumprir observar que o filme foi feito com um orçamento de apenas trezentos mil cruzeiros, parcialmente facilitado pelo fato de Nelson Pereira dos Santos ter pago apenas cinquenta mil cruzeiros ao seu amigo Jorge Amado pelos direitos de filmagem. Para efeito de comparação, Marcel Camus pagou cem mil dólares a Jorge Amado pela adaptação de *Os Pastores da Noite* (1977), enquanto Bruno Barreto pagou vinte mil dólares por *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976). (STAM, 2008)

Pereira dos Santos de fato expressa seu respeito e imerge verdadeiramente na cultura afro-brasileira presente na Bahia. O que o distancia

bastante da definição de “diretor de olhar estrangeiro”, denominação aplicada a alguns diretores, como por exemplo Marcel Camus em seu famoso filme *Orfeu Negro* (1959). A crítica ao olhar estrangeiro presente no filme de Camus deriva do fato de ele representar de modo idealizado a vida na periferia do Rio de Janeiro, ao levar para a tela o famoso casal Orfeu e Eurídice de maneira romântica e desvinculada de elementos da história, tal como transplantada para a favela carioca na peça *Orfeu da Conceição* (1955), de Vinícius de Moraes, ou seja, uma visão exótica e turística que traía o sentido da peça original.

A história de *Tenda dos Milagres* (1977) é centrada no bedel da Faculdade de Medicina que passa a defender a raça dos seus ancestrais africanos. Pedro Arcanjo (o personagem mais novo foi interpretado pelo cantor e compositor Jards Macalé e mais velho pelo artista plástico baiano Juarez Paraíso) é Ojuobá (olhos de Xangô), mulato, capoeirista, tocador de violão, toma cachaça e é pai de muitas crianças feitas com negras, mulatas e brancas.

Pedro Arcanjo escreve tratados louvando as qualidades estéticas da música, da arte e da dança negra. Com força, dignidade e humor sutil, defende a herança espiritual negra. Investigando a Bahia em busca de africanistas sobreviventes, Arcanjo publica seus achados com a ajuda de seu amigo Lido Corró. Eles trabalham e brincam na “Tenda dos Milagres”, um ponto de encontro para artesões, artistas e músicos negros e boêmios brancos – ou seja, para aqueles que são considerados marginais pela elite da cidade.

A obra desenvolve-se como uma narrativa de dupla temporalidade: de um lado, o ano de 1968, através das comemorações do centenário do personagem principal Pedro Arcanjo, algo inventado com fins mercadológicos, tendo como contexto histórico o Brasil sob o regime da Ditadura Militar. Do outro lado, uma trama interna, em que a trajetória de vida e morte do personagem principal Pedro Arcanjo é narrada em *flashback*, ressaltando as dificuldades de ascensão social dos não-brancos, já que na época ressoava o cientificismo e as discussões acadêmicas eram em torno de teorias que rotulavam as pessoas como

pertencentes a raças superiores (os brancos) e raças inferiores (os não-brancos); ressaltava ainda as perseguições institucionalizadas contra as manifestações populares (culturais e religiosas) e as conquistas e avanços sociais adquiridos com muita luta.

A trama principal, situada no passado, é apresentada como um filme dentro do filme. Fragmentos que se referem a Pedro Arcanjo emergem da mesa de montagem do poeta e cineasta Fausto Pena (Hugo Carvana). O interesse por Arcanjo é estimulado por um antropólogo norte-americano, vencedor do Prêmio Nobel e autor da “Monumental Enciclopédia dos Países Tropicais em Desenvolvimento”, chamado Dr. James Livingston, que proclama Pedro Arcanjo como um dos maiores cientistas do mundo. Inspirados pelo tributo do antropólogo, intelectuais e mídia local saem em busca das peças que formariam a biografia do recém-descoberto personagem. O filme credita a “descoberta” de Pedro Arcanjo ao Dr. Livingston, embora, ao mesmo tempo, critique essa ingênua presunção.

Apesar do anticolonialismo proclamado por Livingston, Ana Mercedes – sua companheira brasileira mestiça – diz que foi fotografada por ele em poses exóticas e animais: “como se eu fosse um bicho, uma espécie rara e animal, afirma Mercedes. Assim, ele age como um típico gringo, explorando os brasileiros que ele afirma admirar. Percebe-se, então, que o antropólogo norte-americano é uma figura calculadamente bidimensional e serve para zombar do fato de os brasileiros só reconhecerem seus próprios heróis depois que estes são reconhecidos no exterior.

Sobre Ana Mercedes, ao mesmo tempo em que o filme critica a sua animalização pelo Dr. Livingston, participa de sua objetificação, reproduzindo assim a tendência da obra de Jorge Amado de exaltar fisicamente as mulatas, sem lhes atribuir respeitabilidade ou condição de casar. Ana Mercedes é mais uma mulata sexualizada e estéril.

Voltando para a dupla temporalidade do filme, parece ser uma forma de “passar a história a limpo”, já que trazer para 1968 a vida de um personagem que foi discriminado no passado pela condição racial, detentor de um saber construído fora da redoma acadêmica, apresenta-se

como uma tentativa de evidenciar a mistura racial como atributo da identidade nacional, uma vez que muitos ranços preconceituosos ainda permaneciam, até então.

O discurso presente no filme rebate as teses científicas raciológicas recorrentes no final do século XIX e no início do século XX. O debate racial brasileiro da época apontava a inferioridade de caráter biológico de negros e mestiços⁷.

Tenda dos Milagres (1977) satiriza ideologias enraizadas no colonialismo, “de modo mais imediato no racismo científico e no darwinismo social, doutrinas usadas para legitimar a dominação da Europa ao defender a ‘superioridade’ inata e quase ontológicas das raças europeias”, expõe Stam (2008, p. 103).

O professor Nilo Argolo é o antagonista ideológico de Pedro Archanjo que possui traços de inúmeros intelectuais racistas brasileiros, como Silvio Romero, Oliveira Viana, Eustáquio de Lima e principalmente Nina Rodrigues, que viam a mistura racial como forma de “degeneração”. Este pensamento está presente na fala de Nilo Argolo durante umas de suas aulas:

É incalculável o número de brancos, mulatos, indivíduos de todos os matizes e cores que vão consultar os negros feiticeiros, nas suas aflições, nas suas desgraças, talvez fosse mais simples dizer que é a população em massa que vai procurá-los, a exceção de uma pequena minoria de espíritos superiores e esclarecidos que tem a noção verdadeira dessas manifestações psicológicas. É que no Brasil o mestiçamento não é só físico e intelectual, é ainda afetivo, de sentimentos, religioso, portanto. (TENDA DOS MILAGRES, 1977)

7 Havia tanto uma avaliação pessimista das possibilidades de se construir, sobre tal base, uma nação progressista, Nina Rodrigues (1935), o primeiro a estudar os afro-brasileiros de modo sistemático, afirmava que a influência do negro construíra pra sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo, quanto a expectativa positiva de que a miscigenação levaria ao embranquecimento da população. (OLIVEIRA VIANNA, 1923) É o que Diegues (2001) questiona de forma irônica: como formar uma nação forte, moderna, próspera, à altura dos países que sempre quisemos imitar, com uma massa crítica dessa natureza, composta de gente incapaz, inculta, inerte?

Por sua vez, o personagem principal, Pedro Arcanjo, também foi inspirado em uma pessoa real: Manuel Querino, intelectual afrodescendente, aluno fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes, escritor e pioneiro nos registros antropológicos da cultura africana na Bahia. Manuel Querino se notabilizou por escrever vários livros de caráter antropológicos e étnicos. Atuou na política, como abolicionista, travando no meio intelectual debates contra as ideias preconceituosas da ciência de então, esposadas justamente por Nina Rodrigues.

De acordo com Borges (2007, p. 128), o personagem é inspirado em mais de uma pessoa. O pesquisador cita uma entrevista do próprio Jorge Amado em que ele declara que o Arcanjo foi inspirado em “Martiniano Eliseu Bonfim, filho de escravos, nascido na Bahia, babalaô famoso, que falava e ensinava inglês, aprendia alemão e dava curso de iorubá. Também Miguel de Santana, Obá Aré.”

Para Hasenbalg (1979), o racismo no Brasil permeia cada etapa do ciclo de vida de negros e mestiços: na família, nas escolas, no mercado de trabalho, na violência policial. Stam (2008) recorda que muitos profissionais brasileiros negros contam que brasileiros brancos não os reconhecem como o professor, o médico, o advogado, e os confundem como o assistente, o enfermeiro, o zelador.

Esse tipo de confusão é criticado no filme *Tenda dos Milagres*. O assistente do poeta e jornalista Fausto Pena diz que o acadêmico Pedro Arcanjo (apesar de ser inteligente, destemido, escrever livros e ter competência científica para discutir temas com doutores e letrados da Faculdade de Medicina da Bahia) não se parece com um cientista. Quando Pena diz que Pedro Arcanjo é um dos maiores cientistas sociais do mundo, o assistente retruca: “Para mim esse cabra aí não tem cara de cientista não.” O antropólogo branco Dr. Livinston (batizado em homenagem aos imperialistas europeus arquetípicos) é quem realmente encarna a concepção que o assistente faz da fisionomia correta para um cientista.

É nesse sentido que um conjunto similar de pressuposições assina incidentes em que uma pessoa negra ou mestiça é avisada para utilizar

o elevador de serviços e não o social. Este fenômeno revela uma estrutura de classe racialmente modulada sobre a arquitetura doméstica. O que se pressupõe é que pessoas negras só podem estar em um edifício “branco” se sua função for subalterna. O que se observa no filme é justamente a presença predominante dos negros em funções serviços: o motorista, o garçom, o zelador.

Percebe-se que o filme oferece um amplo panorama da vida na Bahia, a região do Brasil mais repleta do espírito da cultura africana. Na Bahia de Tenda dos Milagres há um reino da cultura popular onde muitos dos mais valorizados símbolos da nacionalidade brasileira são de origem afro-brasileira.

A questão racial põe em pauta a ligação quase umbilical do Brasil com a África. A canção-tema do filme *Babá Alapalá* (1977), de Gilberto Gil, remete às linhas genealógicas que afirmam as raízes afro-brasileiras não apenas dos negros, mas da cultura brasileira em geral:

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju

O filho perguntou pro pai:
“Onde é que tá o meu avô
O meu avô, onde é que tá?”

O pai perguntou pro avô:
“Onde é que tá meu bisavô
Meu bisavô, onde é que tá?”

Avô perguntou bisavô:
“Onde é que tá tataravô
Tataravô, onde é que tá?”

Tataravô, bisavô, avô
Pai Xangô, Aganju
Viva egum, babá Alapalá!

Aganju, Xangô
Alapalá, Alapalá, Alapalá
Xangô, Aganju

Alapalá, egum, espírito elevado ao céu
Machado alado, asas do anjo Aganju
Alapalá, egum, espírito elevado ao céu
Machado astral, ancestral do metal
Do ferro natural
Do corpo preservado
Embalsamado em bálsamo sagrado
Corpo eterno e nobre de um rei nagô
Xangô.

No filme, o candomblé é mostrado como uma fonte de continuidade cultural e organização comunitária e política, e também como um caldeirão místico; isso inclui momentos mágicos: quando a Iaba (Dorotéia) decide castigar Pedro Arcanjo, ela assume a forma da negra mais atraente e parte para obsediá-lo; o policial negro que chega para reprimir o candomblé é possuído e forçado a se voltar contra a própria polícia.

Sabe-se que o candomblé foi conduzido clandestinamente durante a escravidão e, após a abolição, emergiu para a luz do dia, mas seus templos continuavam vigiados pela polícia e sofriam repressão oficial. Desde 1891, foi instituída no Brasil a liberdade religiosa, porém não é isso que se observa na experiência das religiões afro-brasileiras ao longo de, pelo menos, três quartos do século XX.

O Código Penal instituído no Brasil a partir do Decreto-Lei 2.848, de 7 de dezembro de 1940, enquadrava expressões culturais afro-brasileiras, com destaque para o candomblé. O capítulo terceiro do Código Penal de 1940 postula dois artigos que podem enquadrar, sutilmente ou não, as religiões afro-brasileiras: “Dos crimes contra a saúde pública” e, no seu artigo 283, penaliza aquele que “inculcar ou anunciar cura por meio secreto ou infalível” (BRASIL, 1940), o que era considerado charlatanismo. Já o artigo 284 penaliza aquele que “exercer o curandeirismo – prescrevendo, ministrando ou aplicando habitualmente, qualquer substância; usando gestos, palavras ou qualquer outro meio; fazendo diagnósticos.”

Durante a maior parte do século XX, as religiões afro-brasileiras eram obrigadas a registrar-se na “polícia de costumes”, só na década de

1970 é que a Bahia suspendeu esse registro compulsório. Da mesma forma que ocorreu com o carnaval, o candomblé ganhou patrocinadores, proteção e apoio financeiro dos brancos e assim assumiu um novo status na sociedade.

De acordo com Braga (1995), não foram poucas as vítimas da repressão jurídico-policial aos candomblés. Muitas pessoas foram presas arbitrariamente, tiveram suas casas ou terreiros invadidos, seus deuses profanados, seus instrumentos religiosos ridicularizados em lugares públicos. Outras responderam inquéritos policiais, foram qualificadas como contraventoras praticantes de feitiçaria, falsa medicina etc.

Em Tenda dos Milagres, essa problemática é abordada no início do filme. A polícia chega e acaba com a festa do caboclo nas ruas de Salvador, Pedro Archanjo e seus amigos fogem fantasiados. Em outro momento, há uma festa no terreiro de candomblé e a polícia chega para repreender os participantes. A seguir é possível observar uma sequência de cenas em que a polícia invade um terreiro.



Fotogramas 22 a 27 – Policiais invadem terreiro de Candomblé.

Cena semelhante acontece no filme *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, no qual o candomblé é visto como uma religião marginalizada e, logo no início, um grupo de policiais montados a cavalo também invadem e destroem um terreiro.

A mestiçagem é explorada como um atributo da nacionalidade brasileira e a Bahia como síntese cultural e referência de origem da nacionalidade, centro do processo de mistura racial, que caracterizou a formação do povo brasileiro. Inclusive, há cenas em que se firma a ideia de que na Bahia, e conseqüentemente no Brasil, não há como existir uma pureza étnica. É o que se observa na cena em que alunos da faculdade de medicina dizem a Pedro Arcanjo que, durante a aula, Nilo Argolo falou mal dos mestiços e Arcanjo logo diz: “Ele acabou comigo só não, com você, com todos nós, daqui não sobra só um pra contar história”. Em outra cena, Isabela diz a Pedro Arcanjo que o Coronel não aceitará o casamento de sua filha com o mulato Tadeu, segundo ela, porque são ricos; Arcanjo concorda que ele não aceitará, mas porque são brancos:

– Brancos? Mestre Pedro, não me venha com brancuras na Bahia. Não me faça rir, repare bem no cabelo dele, saiu à bisavó, cafuza.

– Mas eles pensam que são brancos.

– Já lhe disse que branco puro na Bahia é como açúcar de engenho: mascavo. (TENDA DOS MILAGRES, 1977)

Ao retratar um Coronel racista não-assumido, Nelson Pereira critica o mito da democracia racial. Quando Tadeu chega até a casa do Coronel, é recebido com afago. Tadeu entrega uma carta de recomendação e logo o Coronel diz que não é preciso nada disso, pois para ele Tadeu é como se fosse um filho. Então, Tadeu revela o real motivo da visita: “Ainda bem que você me considera, Coronel, pois estou aqui para pedir a mão de sua filha.” Imediatamente o olhar do coronel se transforma e, transtornado, diz que Tadeu abusou da confiança que lhe foi depositada:

Você é colega do meu filho e nós o recebemos em casa sem levar em conta sua cor e procedência. Dizem que o senhor é inteligente, então como não se deu conta de

que não criamos uma filha para casar com um negro?
(TENDA DOS MILAGRES, 1977)

Assim, o filme sugere que o racismo ideologicamente explícito e violento do passado foi transformado em um racismo mais sutil e camuflado. Ou seja, o sentimento paternal que o Coronel dizia sustentar por Tadeu foi facilmente abalado pela ameaça da possibilidade de Tadeu, de fato, fazer parte da família.

Ao mesmo tempo, o filme parece sugerir que a miscigenação é uma possível solução para os problemas raciais do Brasil, o que faz eco a uma tendência existente na obra de Gilberto Freire e do próprio Jorge Amado. No entanto, sabemos que apenas o sexo não é capaz de dissolver as hierarquias de poder enrijecidas ao longo de séculos de colonialismo.

O filme apresenta uma progressão que liga a ideia de miscigenação ao “embranquecimento”; essa progressão leva Arcanjo – que é um mulato –, a ter um filho com uma escandinava branca (Kirsi). Mais tarde, Tadeu, um outro mulato, acaba se casando com uma branca rica. A mudança do casal da Bahia para o Rio também reforça a ligação entre o “embranquecimento” e o sucesso social. O próprio Tadeu possui fortes características do “negro de alma branca” que, segundo Rodrigues (2001, p. 34), “é aquele que recebeu boa educação e por meio dela quer ser integrado à sociedade branca.”

Essa trama aproxima-se da ideologia em que pessoas de pele negra ascendem socialmente quando se casam com mulatos e que, por sua vez, ganham *status* quando passam a pertencer a famílias brancas. Nesse sentido, estabelece-se um paradoxo na construção de Nelson Pereira: ao mesmo tempo em que defende valores da cultura afro-brasileira e critica o racismo, apoia, indiretamente, uma teoria que levaria ao desaparecimento das pessoas que carregam de fato essa cultura: os próprios indivíduos negros.

Então, se por um lado há uma exaltação da mestiçagem com destaque para o componente negro, por outro há uma progressão que parece caminhar para a “teoria do branqueamento”. No entanto, perce-

be-se que se o negro se branqueia pelo casamento e pelo refinamento exigido pela acessão social, também africaniza e empretece seus descendentes e a cultura dominante. Ao invés de “branqueamento” ou de “negritude”, temos aqui a apologia de um “mulatismo”.

A própria ideia de miscigenação como solução para problemas raciais possui raízes colonialistas. De acordo com Stam (2008), nos tempos coloniais, o marquês de Pombal incentivou portugueses a se casarem com indígenas e negros para povoarem o subcontinente. Na aurora das revoltas de escravos no Haiti e em São Domingos, a elite branca via a miscigenação como uma forma de preservar o domínio branco.

Para Hannez (1997), o encontro de Kirsi e Pedro Arcanjo é um encontro de pessoas tanto quanto de raças, continentes e culturas. A sirene do navio toca e então parte sem a sueca que prefere se entregar a Arcanjo e ouve dele que o filho dos dois será o rei da Escandinávia. Assim, o filme retrata esse encontro como pano de fundo para sua questão mais relevante: o encontro do saber local com a viajante teoria acadêmica internacional.

Há uma cena que esse encontro torna-se perfeitamente visível: um doente está deitado na cama e no quarto há três médicos examinando-o, ao fundo ouve-se uma suave música clássica e um dos médicos, Nilo Argolo, é quem dá o diagnóstico: “Trata-se de um ‘endocardite’ de origem ‘piogênica’ complicada com ‘metapneumonia’ [...]” De repente, ouve-se um grito: “Valei-me Senhor do Bonfim!” E entra na sala a mulher do doente seguida por duas negras vestidas de branco, segurando velas e cantarolando música para Oxalá. Mais do que um encontro, a cena revela um choque entre dois mundos, o erudito e o popular, a ciência e a crença, a ciência da classe dominante e a cultura popular de influência africana, por onde nem todos são capazes de transitar.

Pedro Arcanjo transita e põe em cheque a divisão entre os mundos da ciência e da religião, pois é, simultaneamente, pai de santo e cientista social, um líder nos dois domínios. Em uma cena, um acadêmi-

co pergunta a Arcanjo como um homem da ciência pode acreditar em candomblé, em orixás, em coisas tão primitivas; ele então responde:

Pedro Arcanjo, que escreve livro, é o professor; e Ojuobá é o que dança no terreiro e chama por Exu, quem sabe dois seres, o branco e o negro. Não, professor, não se engane, não sou dois, sou apenas um, Pedro Arcanjo Ojuobá, mulato, brasileiro, aos três anos já tinha raspado a cabeça e feito santo. Sabe, professor, o que significa Ojuobá? Os dois olhos de Xangô, professor, para tudo ver e tudo contar. É um compromisso e foi desse compromisso que nasceu o leitor e autor de livros. [...] O senhor se diz materialista, professor, mas talvez eu seja mais que o senhor, é que mesmo sabendo que nada existe além da matéria, carrego dentro de mim o ronco dos atabaques, a ciência não me limita, professor. (TENDA DOS MILAGRES, 1977)

Os créditos finais aparecem junto com imagens de uma comemoração do dia da Independência da Bahia, celebração do dia 2 de julho de 1823, o dia em que os próprios baianos, negros, índios, mestiços e brancos expulsaram portugueses. Um momento histórico em que a Independência foi conquistada “de baixo” e não apenas proclamada “de cima”. O desfile evoca a colaboração multiétnica e o sincretismo. Exatamente como o filme, um pouco descuidado, mas variado, crítico e festivo.

O cartaz de *Tenda dos Milagres* (1977) utiliza a técnica da pintura para reunir uma profusão de personagens. Na parte superior, o título em letras grandes e na cor preta, seguido de um símbolo. Um pouco antes, também na cor preta, o nome do diretor Nelson Pereira dos Santos e a informação de que se trata da adaptação de um romance de Jorge Amado. Logo abaixo do título, há o personagem de maior destaque, um homem vestido com terno branco e mãos para cima.

Ao fundo, percebe-se a existência de casas coloridas. Na frente do homem, há diversas pessoas em diferentes situações: uma mulher

branca de vestido vermelho e outra nua, de joelhos, na cama, segurando uma cobra, um casal passeando, um homem negro, um homem de chapéu, um homem vestido de juiz, um casal deitado na cama, um homem tocando violão, um homem tocando flauta diante de uma mesa com uma cerveja, uma mulher negra de costas e outra ao centro, um pouco maior e com mais destaque.

A posição dos braços do homem vestido de branco é parecida com a do homem no cartaz de *O Anjo Negro* (1972), mas aqui dá para ver claramente as palmas das mãos e a testa franzida, que sugere uma expressão preocupada; a posição lembra algum tipo de evocação espiritual – as nuvens turvas ao fundo apóiam tal leitura –, mas lembra mais ainda uma forma de pedir calma, uma maneira de apaziguar os ânimos, como se diante de uma briga entre duas pessoas, ele pedisse para que se separassem e que cada um fosse para um lado. De certa forma, é esse o papel da figura central do filme: Pedro Arcanjo, Ojuobá (olhos de Xangô).

É o Oxé de Xangô – símbolo da justiça, da guerra e do reinado – que acompanha o título do filme. De acordo com Verger (1985), o arquétipo de Xangô é aquele das pessoas voluntariosas e enérgicas, altivas e conscientes de sua importância real ou suposta, das pessoas sensíveis ao charme do sexo oposto e que se conduzem com o tato e o encanto no decurso das reuniões sociais. São autoritários, justos e majestosos. Têm o poder de determinar o que é certo e o que é errado.

A posição em que o homem está no cartaz parece dizer que é ele quem vai controlar aquelas pessoas que estão a sua frente. É ele quem vai ditar as regras na Tenda dos Milagres. É importante lembrar que, no filme, há dois atores que representam o personagem: um deles mais novo e o outro mais velho, o retrato do homem no cartaz é do Pedro Arcanjo velho. Uma forma de dizer que o tempo também é responsável pelo poder do personagem.

Logo atrás do personagem maior, as casinhas coloridas remetem ao Pelourinho, bairro de Salvador localizado no Centro Histórico que possui um conjunto arquitetônico colonial. A palavra pelourinho se

refere a uma coluna de pedra, localizada no centro de uma praça, onde criminosos eram expostos e castigados. No Brasil Colônia, era principalmente usado para castigar escravos. Assim, o bairro passou a ser marca registrada da cidade, hoje principal ponto turístico.

Cada personagem corresponde a um momento da trama. Os guardas que invadiram o terreiro de candomblé. A imagem de Nilo Argolo vestido de juiz defendendo ideias racistas. A figura feminina que segura a cobra representa Ana Mercedes, a mulher sexualizada que se envolve com o antropólogo estrangeiro, Dr. Livingston. O casal que passeia é o mesmo que está na cama, Pedro Arcanjo e a escandinava Kirsi. É Pedro Arcanjo também quem toca violão e Lido Corró é quem, sentado à mesa com uma garrafa de cerveja, toca um instrumento de sopro.

A composição revela que cada personagem faz parte de um todo e, se todos juntos possuem uma enorme força apelativa que lembra a exuberância da Bahia – aquela revelada, sobretudo, pelas obras de Jorge Amado –, essa pintura possui uma força maior ainda devido ao exuberante colorido. No entanto, observa-se que as cores utilizadas são frias e a sensação do colorido se dá, principalmente, devido à variedade dos tons de pele.

A mulher negra que possui um destaque maior é a representação da “iaba” (diaba sem rabo) em que Dorotéia se transforma para castigar Pedro Arcanjo. A descrição física da iaba remete ao mito da beleza da mulata, com seu poder de sedução. Amado (1970, p. 153-154) descreve as iabas da seguinte maneira:

As iabas podem virar mulheres de invulgar beleza, de encanto irresistível, amantes ardentíssimas, sábias de carícias, é também de geral conhecimento que elas não conseguem desembocar no gôzo. [...] As iabas não gozam, já sabemos; mas também não amam e não sofrem porque, como está provado, às iabas faltam coração – vazio o peito oco e sem remédio. Por isso, por imune e por maldita, vinha ela rindo no caminho, a bunda mais atrás em remelexo, e os homens se matando só para vê-la.



Figura 3 – Cartaz de *Tenda dos Milagres*.

CIDADE BAIXA

Ele é o filho da empregada de uma tia minha.

NALDINHO

O foco deste capítulo é a análise do filme *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado. A obra tem a capital do Estado da Bahia como cenário para histórias que falam essencialmente de pessoas, seus sentimentos e suas vidas no submundo da cidade. O cinema brasileiro, nos anos 2000, foi vasto; uma resposta às duas décadas anteriores que foram marcadas pela decadência das formas de produção cinematográfica.

Os anos de 1980 foram praticamente perdidos para o cinema brasileiro e baiano e os anos 1990 foram intensamente marcados pela falta de produção, momento em que a crise do cinema brasileiro alcançou seu ápice. A produção de novos filmes ficou praticamente reduzida a zero, as salas de exibição espalhadas pelo país exibiam filmes, na maioria, norte-americanos. O fim da Embrafilme levou ao colapso o antigo sistema de produção, distribuição e exibição de filmes nacionais. Na Bahia, a produção em vídeo se destaca por alguns trabalhos invariavelmente de curta duração de jovens realizadores como, por exemplo, Marcondes Dourado e Lula Oliveira.

Após dialogar com segmentos da área cinematográfica, o governo implantou a Lei Rouanet. As leis de incentivo à cultura foram aprimoradas. Nos governos de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso foram recriados o Ministério da Cultura e a Lei do Audiovisual; houve

incentivo às produções nacionais, início de um processo de reconstrução do cinema nacional, que teve continuidade ao longo dos anos 1990 e 2000.

A quantidade de coproduções também aumentou consideravelmente, nos últimos cinco anos, conforme apontam os dados resultantes de levantamento realizado pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE. Até 2002, foram documentados 19 casos de coprodução internacional; já entre 2003 e 2007 foram contabilizados 37 projetos. Existe um esforço para a assinatura de novos acordos de cooperação e também para a revisão dos acordos existentes como no caso da Alemanha, França e Itália, bem como a prospecção de novos mercados, como Índia, China, Rússia e Portugal.

Esses instrumentos representam o empenho do governo brasileiro na criação de um ambiente propício para o desenvolvimento do audiovisual no país e para sua projeção no exterior. De acordo com dados da Filme B⁸, no ano de 2009, cerca de 200 filmes estavam sendo feitos no Brasil. Esse número inclui filmes em todas as fases, desde trabalhos ainda em pré-produção até filmes prontos à espera de lançamento.

Seguindo esse espírito de aquecimento da cinematografia nacional, no final dos anos 1990, antigos cineastas baianos voltam a produzir e surgem novos diretores, fala-se de uma retomada. No entanto, tal termo não é aceito pela totalidade de profissionais ligados às atividades cinematográficas. Para alguns, não houve propriamente uma retomada, o que aconteceu foi uma longa interrupção, motivada principalmente pelo fechamento da Embrafilme.

Leite (2005) explica que logo em seguida as atividades foram reiniciadas com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta. Assim, o estrangulamento da produção, consequência da política de terra arrasada levada a cabo nos dois anos do governo Collor, propiciou um acúmulo de filmes que foram produzidos nos anos seguintes, gerando um aparente *boom*.

8 Empresa brasileira especializada em números do mercado de cinema.

De fato, com o fim do paternalismo estatal e surgimento de leis de incentivo fiscais, novas perspectivas se abrem também para o cinema baiano. As produções em longa-metragem voltam a crescer e se destacam no contexto nacional: *Samba Riachão* (2001), de Jorge Alfredo (ganhou três Candangos, no Festival de Brasília), *Eu Me Lembro* (2004), de Edgard Navarro (grande vencedor do 38º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, recebendo seis troféus Candango), *Esses Moços* (2004), de José Araripe Jr. e *Cascalho* (2004), de Tuna Espinheira, são alguns exemplos.

Apesar de o aquecimento do mercado cinematográfico trazer novas perspectivas às produções cinematográficas brasileiras, ele permanece sob o controle das grandes produtoras, além disso, o problema da distribuição ainda não foi resolvido, pois a exibição de filmes continua restrita a poucas salas e, o que é pior, o público está indo cada vez menos ao cinema. Se por um lado há muitos recursos graças às leis de incentivo fiscal – federais, estaduais, municipais –, bem como ao papel de grupos distribuidores internacionais e da Globo Filmes, que estão investindo consideravelmente no setor, por outro lado não está havendo resposta do grande público. Desde 2004, quando houve o melhor resultado – 117 milhões de espectadores – a queda vem sendo gradual.

Cumpramos observar que a característica mais reveladora do cinema realizado nos anos 2000 é a diversidade. A falta de unidade temática e estética revela, entre outros aspectos, que a retomada representa muito mais o renascimento das produções nacionais, sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos brasileiros anteriores. As produções dessa fase indicam uma pluralidade, diferente do que acontecia no Cinema Novo, por exemplo, onde a maioria dos filmes focava a luta de classes e o povo oprimido. Os filmes da retomada muitas vezes recaem sobre dramas individuais e os aspectos sociais mais amplos acabam sendo colocados em segundo plano.

Curiosamente, o cinema baiano contemporâneo vem cultuando dois tipos de personagens centrais: o sertanejo e a criança pobre.

No primeiro caso, pode-se citar: *Cega Seca* (2003), de Sofia Federico, *Na Terra do Sol* (2005), de Lula Oliveira, *O Anjo Daltônico* (2005), de Fábio Rocha, e *Cães* (2008), de Adler Paes e Moacyr Gramacho. Já a figura da criança pobre surge, por exemplo, em *Dez Centavos* (2007), de Cesar Fernando, em *Esses Moços* (2007), de Araripe, e em *A Cidade Cargueiro* (2008), de Aline Frey. Nessas perspectivas, pode-se falar de uma possível emergência de identidades culturais regionais na Bahia?

Sabe-se que a Bahia ocupa uma posição central no imaginário nacional, particularmente Salvador e o Recôncavo, com suas festas e tradições, sua miscigenação étnica e cultural. Identidades culturais regionais na Bahia contrastam com a referência cultural soteropolitana. Salvador disputa com o restante da Bahia a primazia de produzir símbolos.

Para Bourdieu (1989), o poder simbólico é um jogo entre a mistificação e a desmistificação de visões de mundo. O regionalismo é apenas uma dessas lutas contra a imposição de uma identidade dominante, de fora, criadora de estigmas.

Cidade Baixa (2005) marca a estreia de Sérgio Machado na direção de longas de ficção. No ano de seu lançamento, ficou em oitavo lugar no ranking das produções brasileiras que obtiveram maior renda. Atingiu cerca de 130 mil espectadores, sendo muito bem recebido em festivais fora do país e atraindo a atenção da mídia internacional. Recebeu diversos prêmios: *Verona International Film Festival* (Melhor Filme e Melhor Atuação para Alice Braga), *Festival Du Film D'amour - Bélgica* (Melhor Filme), *Miami International Film Festival* (Prêmio Especial para a Atuação dos Três Protagonistas), *Los Angeles Film Festival* (Melhor Roteiro – Sérgio/Karim), *Festival de Cine Ibero Americano de Huelva – Espanha* (Melhor filme, Melhor diretor, Melhor ator, Melhor roteiro), *Festival de Havana* (Menção especial), *Prêmio Associação Brasileira de Cinematografia* (Melhor Montagem), entre outros.

Tanto em *Cidade Baixa*, quanto em *Ó Paí, Ó* – filme que será foco da análise no capítulo seguinte – chamam a atenção a dupla de atores baianos que tem se destacado no cenário nacional: Lázaro Ramos e Wagner Moura. Em *Cidade Baixa*, Lázaro interpreta Deco e Wagner

interpreta seu melhor amigo Naldinho. Em *Ó Paí, Ó*, Lázaro vive o malandro do bem, Roque, enquanto Wagner é o mau caráter, Boca. Nas duas tramas, os dois promovem uma espécie de chancela da Bahia contemporânea naturalmente escrachada, no entanto, o sucesso de ambos transcende à representação do Estado. No cinema, trabalharam juntos em *Woman on Top* (2000), de Fina Torres, *Carandiru* (2002), de Hector Babenco, *O Homem do Ano* (2003), de José Henrique Fonseca, *Nina* (2004), de Heitor Dhalia, *Saneamento Básico, o Filme* (2007), de Jorge Furtado. Neste último, por exemplo, interpretam descendentes de colonos italianos de uma pequena vila na serra gaúcha.

Lázaro Ramos é uma espécie de “ator negro chave” da atualidade, posição ocupada outrora por Grande Otelo, nos anos 1930, na época das Chanchadas, ou até mesmo por Antônio Pitanga, que ganhou destaque em filmes importantes da cinematografia nacional, sobretudo no período do Cinema Novo. No caso de Grande Otelo, conforme explica Stam (2008, p. 51), “colocá-lo fazendo par com co-estrelas brancas tinha o efeito de isolá-lo de seus irmãos e irmãs negras [...]”. Ao mesmo tempo seria um erro correlacionar traços específicos do caráter de Grande Otelo com a raça”.

Constantemente, Lázaro Ramos ocupa a posição de “representante solitário do Brasil negro”, assim como aconteceu com Grande Otelo. Cabe destacar que no cinema diverso que o período da Retomada propõe, Ramos consegue se libertar da associação direta com a raça, dado a papéis extremamente variados que lhe são destinados, como por exemplo, *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, que interpreta uma personalidade homossexual do bairro carioca da Lapa, seu primeiro filme como protagonista. Em *O Homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, também faz o papel principal: um tímido desenhista e operador de fotocopiadora natural da zona norte da cidade de Porto Alegre.

A Cidade Baixa de Salvador começa ao norte, na península da Ribeira, e chega ao centro histórico da cidade. Essa região abriga pontos

turísticos obrigatórios, como o Mercado Modelo e o Elevador Lacerda, onde também há uma concentração de comércio popular e repartições públicas. Quando a noite chega, revelam-se áreas de prostituição, corções, pensões baratas, boemia. O título logo revela que essa região degradada e turística é elemento fundamental na narrativa do filme.

A trama concentra-se em aspectos psicológicos dos personagens e pontua a trajetória da narrativa temas como: desemprego, criminalidade, falta de moradia, turismo sexual, tráfico de drogas, saúde da mulher. A força do filme não está necessariamente em sua estrutura “invisível”, na mensagem oculta. Pelo contrário, está na organização de seu enunciado, no encadeamento das cenas, na postura dos atores, na movimentação de câmera, nos momentos de silêncio.

É possível perceber os olhares, os movimentos corporais, os gestos, a tensão que une os planos. É possível instalar-se sensorialmente no clima sugerido. O filme parece estar vivo na intensidade de seu ritmo, no modo como a situação do trio de personagens vai entrando por um caminho sem volta. A “Cidade Baixa” é apresentada de uma maneira visceral, é “jogada na cara”, transborda pela tela, é possível enxergá-la, escutá-la e até imaginar seu cheiro.

A história é centrada na vida dos personagens Deco (Lázaro Ramos), Naldinho (Wagner Moura) e Karina (Alice Braga), responsáveis por um triângulo amoroso que se forma quando a moça, prostituta, pega carona no barco dos dois, rumo a Salvador. Vivendo entre os bares e as ruelas da Cidade Baixa da capital baiana, os três não conseguem mais se largar, criando uma perigosa tensão entre os dois amigos de infância pela posse dessa mulher. O ato de violência é o elemento que desencadeia a história de amor. Essa violência se dá logo no início do filme.

Deco e Naldinho participam de uma rinha de galo, tal termo designa a luta de galos e o local onde é praticada. Trata-se de uma atividade ilícita que envolve apostas. Para brigar, o galo é preparado desde o segundo mês de vida. O treinamento garante força e resistência, já que as lutas podem durar por mais de uma hora. A briga de galos acontece na natureza, o galo costuma lutar com outro macho de sua espécie, mas somente ataca para defender seu território. Na rinha, induzidos

pelo homem a essa prática, são preparados e condicionados, há uma domesticação do instinto natural. Na cena, ao som de atabaques, o galo negro derrota o galo branco. É uma espécie de prelúdio de uma tragédia anunciada, já que mais tarde os próprios apostadores agirão com a mesma brutalidade dos galos, ambos motivados pelo entorno social que os envolvem.



Fotogramas 28 e 29 – Rinha de briga de galos.

Pode-se dizer que é também uma característica do cinema da retomada falar dos problemas sociais ao mesmo tempo em que se fala da vida privada, como forma de tentar transcender o discurso dualista e reducionista. Assim, de acordo com Kehl (2005), *Cidade Baixa* (2005) se transforma num “épico entre vidas infames”, que consegue driblar nosso desejo por histórias de amor, multiplicadas ao infinito neste tempo de vidas privatizadas e de retraimento de vidas públicas.

A pesquisa do diretor para realização do filme foi árdua e durou dois anos. Sergio Machado declarou que durante todo o período de preparação para as filmagens ele frequentou o que se poderia chamar de submundo de Salvador:

O que mais me impressionou foi, por um lado, a falta de perspectiva das pessoas, e do outro, a insistência

que elas têm em não desistir, em improvisar, em encontrar soluções para de algum modo chegar ao dia seguinte. O *Cidade Baixa* fala de gente à deriva. Tentei entender estas pessoas através das suas relações amorosas. Quis fazer um filme sobre gente. *Cidade Baixa* não é um tratado sobre putas e malandros ou sobre a classe baixa da Bahia. Acho que o meu filme traz uma visão de dentro desse universo, um olhar delicado sobre uma realidade dura. Acho que eu faço cinema para dizer que, de perto, as pessoas são muito parecidas. (MACHADO, 2005)

Essa “gente à deriva” é a metáfora para os que estão perdidos, esquecidos, tendo o próprio mar como suporte simbólico e físico dessa situação. Assim, como filmes baianos de outros períodos, *Cidade Baixa* dialoga fortemente com o mar, mas, dessa vez, os protagonistas têm um barco como instrumento de trabalho e como moradia provisória, e, assim como antigamente, transportam mercadorias do Recôncavo para Salvador. Os três personagens chegam à capital à noite, vindos da cidade de Cachoeira, e não por acaso atracam o barco na rampa da Feira de São Joaquim, espaço onde, no decorrer do filme, os amigos vão transitar com bastante intimidade.

Há duas cenas de presumíveis falas racistas, a primeira é bem explícita: após o término da rinha, o homem que havia ganhado a aposta se aproxima e começa a importunar os perdedores Deco e Naldinho. Os dois não querem brigar, Deco se irrita e empurra o homem que, em seguida, diz: “Você está me olhando por que? Está me achando bonito? Eu não gosto que preto me encare não. Urubu, filho da puta!”. O homem que queria brigar escolhe sua vítima pela cor.

No segundo momento, a fala tem uma conotação mais suave. Acontece quando Karina leva os dois para uma entrevista com a dona do bordel onde ela trabalha; a dona precisava de um barco para levar as meninas até um navio com marinheiros estrangeiros interessados em sexo. Na entrevista, a dona do bordel pergunta de onde Karina conhece Naldinho e ela responde que é primo dela. “E esse aí?” – questiona a

dona apontando para Deco, o negro. Dessa vez é Naldinho quem responde: “Ele é o filho da empregada de uma tia minha”. Como se o fato de dizer que eram amigos não bastasse, e que para ser realmente convincente fosse necessário enquadrá-lo na cadeia familiar. Então, para ele que era negro, restava o lugar de ser o filho da empregada da tia do homem branco.

Em outros momentos, o discurso do filme não se esbarra com questões raciais, o triângulo amoroso que se forma e tem Naldinho e Karina como brancos e Deco como negro, apenas se destaca visualmente quando corpos brancos e pretos estão nus e em contraste. No entanto, os relacionamentos não se amparam nesse aspecto. Mais do que um triângulo amoroso inter-racial, os jovens de vinte e poucos anos, de classe baixa, tentam igualmente sobreviver às agruras da vida que levam.

Para Sérgio Machado (2005), “o que é essencial é comum a todo mundo. Nós todos amamos, desejamos, temos medo da morte, temos tesão, ciúmes. Todo mundo é capaz do melhor e do pior.” O diretor apresenta um mundo real, com pessoas reais, relacionamentos reais, em um lugar real. Os personagens são definitivamente humanizados.

Deco escapa do estereótipo do negro revoltado com a pobreza e adepto à marginalidade – como volta e meia acontece no dito cinema da Retomada – quando descobre uma arma no barco que divide com Naldinho e censura fortemente o amigo. É Naldinho quem transita pelo mundo do crime. Mais tarde, o dono da arma revela que foi procurado por Deco, dando a entender que ele também tinha se rendido ao crime. O que humaniza mais ainda o personagem, capaz de ser bom e errar. Deco, além de ser um grande amigo, é um homem de decisões fortes, possui autoconfiança e sentimentos firmes. Já Naldinho, além de ser um malandro debochado que só pensa em se dar bem, é orgulhoso, explosivo e possessivo, ao mesmo tempo que é um amigo dedicado.

Machado trabalha vistas pitorescas nas passagens de uma sequência a outra. O Elevador Lacerda – que foi inaugurado em 1869 e hoje é indiscutivelmente o elemento mais simbólico de representação entre as duas cidades, a alta e a baixa – é um pano de fundo inserido em pla-

nos abertos apenas para demarcar o espaço de que nos falamos, o diretor o abandona enquanto ícone da baianidade. No entanto, a baianidade de *Cidade Baixa* (2007) se revela na presença do cantor Gerônimo, uma espécie de símbolo do Estado que aparece atuando como dono de um boteco. A *Xanadoo*, boate de paredes vermelhas em que Karina trabalha, traz a famosa “sensualidade” baiana, mas não a da mulata sorridente, e sim a abandonada e vendida nos submundos da cidade.

É interessante observar o estigma carregado por Karina. Na Cidade Baixa, em seu mundo, ela é ativa e segura, impõe-se no ambiente, tem domínio sobre seu corpo sexualizado. No entanto, ao sair de seu espaço “seguro”, ela se revela uma mulher frágil. No consultório médico, percebe-se o constrangimento da personagem que parece inadequada ao ambiente. Envergonhada, responde ao questionário da médica em tom baixo: “Profissão? Dançarina. Endereço? Eu tô de mudança, tô sem endereço fixo.” Na delegacia ela permanece igualmente cabisbaixa, não fala quase nada, demonstrando total submissão.



Fotogramas 30 e 31 – Karina na boate e no consultório.

Karina não é apenas o enquadramento tipológico de uma prostituta. A reflexão da personagem, os momentos de solidão, mostram ainda aquele tempo não produtivo dos que estão fora do sistema, “um

tempo cheio de vazio” que, algumas vezes, é preenchido com esperança, mas na maioria das vezes é mesmo sobrevivência.

Pressionada a optar entre um dos dois parceiros, Karina não cede à escolha e isso não revela fragilidade; é, na verdade, uma grande demonstração de força e dominação. A opção é estar no conflito dos dois, o que sustenta uma fantasia feminina: ser desejada a qualquer custo.

O desejo dos amigos por Karina pode revelar também o desejo oculto de um pelo outro. A espécie de desejo homossexual entre Deco e Naldinho encontra simbolismo na própria relação triangulada dos personagens. Quando os três dançam em êxtase na boate e vão para o barco, Karina envolve os dois, e os olhares dos homens revelam um conflito, é Deco quem acaba renunciando ao sexo em grupo.

Na visão de Palma (2008), os personagens têm como seu momento símbolo a cena em que os três estão sentados em uma plataforma sobre o mar a conversar de maneira despreocupada, sobre histórias de sua infância, sobre pequenos golpes de malandragem quando, sem aviso, Karina salta para água. Naldinho salta também, enquanto Deco continua tranquilo, sentado.

Uma cena que parece descolada do fluxo do encadeamento narrativo e que rompe com a atmosfera nervosa que marca quase todo o filme. Passa uma sensação leve de liberdade em estado primitivo, de frescor, de gestos espontâneos, uma ruptura mesmo que breve, momentânea, com as amarras sociais. (PALMA, 2008, p. 64)

O triângulo amoroso se desenvolve com encaixos e reviravoltas, permeado por um mundo que pouca gente conhece: o da prostituição e da criminalidade que contrasta perfeitamente com a imagem que se vende da Bahia. De acordo com Castro (2004), o imaginário associado à Bahia integra a virilidade e lascívia afrodescendente, a disposição para a festa, a dupla vinculação religiosa, a hospitalidade, o aspecto tribal e exótico de uma civilização que incessantemente se cultua. No filme, tudo é sujo, feio, às vezes sem escrúpulos e o mocinho não vence no final, até porque ele não existe nesse filme.



Fotograma 32 – Deco, Karina e Naldinho.

O cartaz de *Cidade Baixa* (2005) é composto por fotogramas do filme. A estrutura é basicamente horizontal. Na parte superior, o nome dos três principais protagonistas na cor branca: Alice Braga, Lázaro Ramos e Wagner Moura. Logo abaixo, uma linha com fotogramas em *close-up* da briga de galo, em seguida, o nome “cidade” em letras garrafais vermelhas. Logo abaixo da palavra há três fotogramas, sendo que cada um está inserido em um quadrado e revela posições em primeiro plano de cada um dos personagens. Depois aparece a palavra “baixa” também em letras garrafais, sobrepondo parte dos fotogramas.

A cor verde preenche todo o fundo. Na parte inferior, apresenta-se o nome do diretor em letras brancas pequenas: Sérgio Machado. Logo ao lado, aparece o *slogan* com o nome do Festival de Cannes. Mais abaixo, percebem-se ainda, em letras pequenas, algumas informações sobre o filme. Bem no final do cartaz há o *slogan* de algumas empresas e parceiros. Há ainda umas linhas escuras verticais bem discretas, na parte inferior, que lembram o mastro de um barco.

Um dos fatores que mais chama atenção é a predominância das cores verde e vermelha. Guimarães (2000, p. 38) explica que “a percepção retinal da cor é estruturada em binariedades, para cada cor, seu oposto. Para o vermelho, verde; para verde, vermelho.” Ao fundo, o verde é a cor que representa a natureza, frescor, harmonia, equilíbrio. Representa também esperança e fertilidade. Já o vermelho é uma cor essencialmente quente, transbordante de vida e de agitação, significa virilidade, feminilidade, dinamismo, perigo, sangue, paixão e destruição.

As simbologias dessas cores encontram significados na trama. Pode-se dizer que a natureza e o frescor estão presentes nas paisagens, no diálogo com o mar. Os mastros presentes discretamente no canto do cartaz revelam essa proximidade, a cor, levemente turva atrás dos mastros que parecem nuvens presentes em um céu atipicamente verde.

Por sua vez, a simbologia do vermelho é a síntese do filme: agitação, virilidade, feminilidade, perigo, sangue, paixão e destruição. São essas características que nomeiam as vidas do submundo que encontram no sexo um meio de sobrevivência. Também é o vermelho que preenche os fotogramas da briga de galos, dando ênfase de agitação e destruição para uma prática que já é, por sua natureza, feia e destrutiva.

O cartaz dá a entender que a trama está centrada em três personagens. A mulher ladeada por dois homens implica um possível triângulo amoroso.

Cada personagem está inserido em um quadrado que é considerado o símbolo da proteção, da moradia, do que está delimitado no espaço, daquilo que guarda e retém. A forma geométrica insere cada personagem em seu próprio mundo específico e particular, delimitando-os e definindo-os a partir da escolha dos fotogramas.

Os três personagens em primeiro plano estão sérios e olham para a mesma direção. O primeiro é Deco. Na cena escolhida, ele está com um chapéu protetor, típico das lutas de boxe, e exibe uma tatuagem no peito; é no ringue que o personagem extravasa seus dilemas e angústias. Karina é a mulher que está entre os dois homens. No fotograma, ela aparece à noite de cabelos loiros e desarrumados, olhos levemente

borrados e de top colorido que deixa o busto um pouco à mostra. Naldinho é o terceiro personagem. Aparece apontando uma arma, o que revela uma inclinação ao crime.

Os logotipos presentes na parte de baixo do cartaz demonstram apoios e patrocínios de empresas estatais, privadas e do próprio governo: Brasil Telecom, Petrobras, Vídeo filmes, Ministério da Cultura. Essa é uma característica comum em filmes da “retomada”, ou seja, são excessivamente dependentes de recursos de renúncia fiscal por meio de leis de incentivo, como a Lei do Audiovisual; assim, a produção dos filmes começou a esbarrar nas limitações desse sistema, como, por exemplo, dependência de editais públicos e atraso nos calendários de produção.

O símbolo do Festival de Cannes, presente no cartaz, informa a conquista do Prêmio da Juventude, dentro do 58º Festival de Cinema de Cannes.

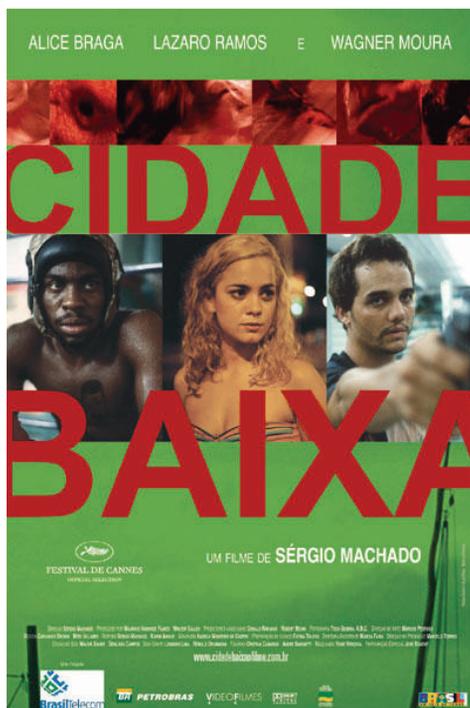


Figura 4 – Cartaz de *Cidade Baixa*.

Ó PAÍ, Ó

Quando a gente sua não é igual tal qual um branco, Boca?

ROQUE

O filme *Ó Paí, Ó* (2007) será o foco de análise deste capítulo. Longa-metragem de 96 minutos, foi realizado por Monique Gardemberg, cineasta nascida na Bahia e radicada no Rio de Janeiro, que também dirigiu os longas *Jenipapo* (1995) e *Benjamim* (2003). Trata-se de uma produção com investimentos consideráveis e valor comercial expressivo. O fato de ter caído nas graças da pirataria facilitou sua difusão e atingiu toda a massa popular baiana. No ano de seu lançamento, o filme ficou em sexto lugar no ranking das produções brasileiras que obtiveram maior renda. Com a distribuição da Europa/MAM, foram feitas cem cópias que foram exibidas em cem salas, cuja renda girou em torno de três milhões de reais e alcançou cerca de 380 mil expectadores.

Assim como *Cidade Baixa*, *Ó Paí, Ó* (2007) tem como pano de fundo a cidade de Salvador e traz a capital do Estado como cenário para histórias que falam de sentimentos e costumes de pessoas que vivem no submundo da cidade. No entanto, apesar de focarem aspectos comuns e de repetirem até mesmo os atores, traduzem a Bahia de formas diferentes. *Cidade Baixa* (2005) explora as falas escrachadas que são adaptáveis ao contexto da Bahia que de fato existe para os que vivem nela. Em *Ó Paí, Ó* as falas traduzem uma alegoria que vem de fora e que condiz com a estrutura e proposta do filme.

O enredo de *Ó Paí, Ó* conta a vida dos moradores de um cortiço do Pelourinho no último dia de carnaval. Oferece uma gama de personagens que são verdadeiros ícones da indústria cultural brasileira, modelos extremamente definidos que muitas vezes se opõem ou se complementam: o malandro do bem e o do mal, o travesti e a lésbica, a mãe de santo e a evangélica, o garanhão bissexual, a baiana estilizada na porta da loja, a dançarina que chega do interior, a mulata que volta do exterior. Tais personagens surgem como caricaturas de uma baiianidade superficial.

No filme, Lázaro Ramos vive o malandro do bem, Roque, enquanto Wagner Moura é o mau caráter, Boca. Eles formam tipos diferentes de malandros. Roque é o negro bom. Boca é o branco mau. Roque é pintor e aspirante a cantor – de clássicos de exaltação à baiianidade, tais como: *Vem meu amor* e *Eu sou negão* – negro, alegre, articulador, carismático, sensual, que quase escapa de uma tipificação ao mostrar que lê Fernando Pessoa e Gregório de Mattos. Diferentemente de Deco de *Cidade Baixa* (2005), Roque se revela invariavelmente alegre e honesto, mesmo quando não se tem o que comer. Boca é o mau caráter que se aproveita dos outros e vende drogas em carrinhos de café. O pensamento racista está constantemente presente nas falas de Boca: “cadê os carrinhos, Afro?”; “Fique na sua, Muzenza”; “não vai dá uma de preto e cagar minha porra na saída.”

Há uma cena protagonizada pelos dois em que se afirma o racismo e a revolta, um embate a respeito do preconceito – indispensável à história por simbolizá-la. É interessante observar que o que faz Boca verdadeiramente se irritar é a comparação que Roque faz entre os dois. Boca não admite ser comparado com um negro. A cena acontece da seguinte maneira: Boca vai pegar os carrinhos, mas só quer pagar a metade do valor combinado, alegando que a outra parte do dinheiro teve que usar para subornar um guarda de trânsito. Roque não concorda. Boca inverte a situação e diz que ele só está fazendo isso porque é negro, nunca teve oportunidade e quer ganhar dinheiro se aproveitando da situação. Roque, revoltado, responde da seguinte maneira:

Eu sou negro sim, mas por um acaso negro não tem olhos, Boca? Não tem mão? Não tem pau? Não tem sentido? Não come da mesma comida? Não sofre das mesmas doenças? Não precisa dos mesmos remédios? Quando a gente sua não é igual tal qual um branco, Boca? Quando vocês dão porrada na gente a gente não sangra igual? Quando vocês fazem graça a gente não ri? Quando vocês dão tiro na gente, a gente não morre também? Pois se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser nisso, caralho! (Ó PAÍ, Ó, 2007)



Fotograma 33 – Discussão entre Roque e Boca

Independente da justiça das palavras, a fala de Roque parece ser um discurso pronto, devidamente ensaiado; mesmo que, em tom épico, parece vir à tona apenas porque precisavam de uma cena politicamente correta.

Ó Paí, Ó (2007) é uma adaptação de uma peça encenada pelo Bando de Teatro Olodum nos anos 1990, justamente quando houve uma reordenação urbana do Pelourinho, que foi bastante questionada no sentido de ter violentado territorialidades negras, ou seja, com essa revitalização, as pessoas que viviam lá foram expulsas ao invés de serem incorporadas ao novo contexto.

A maior parte do elenco vem justamente do teatro, talvez por isso as atuações sejam sempre tão exageradas. O roteiro buscou articular diversos personagens marginalizados, representantes de um Pelourinho subitamente valorizado pelo governo de Antônio Carlos Magalhães nessa época. Inclusive esse aspecto é evocado no filme, quando a falsa baiana fala: “Pelourinho agora é ACM: Ação, Competência e Moralidade”.

Recentemente, no ano de 2009, o grupo voltou a apresentar a peça *Ó Paí, Ó* em teatros de Salvador, certamente impulsionado pela repercussão da série homônima, realizada pela TV Globo no final de 2008. Foram seis episódios – *Mãe e Quenga*, *Fiéis e Fanáticos*, *Mercado Branco*, *Brega*, *Bye, Bye Pelô* e *Virado do Avesso* – de 35 minutos cada e gravados em película 16 mm, a série contou com quatro diretores. Além de Monique Gardemberg, Mauro Lima, Olívia Guimarães e Carolina Jabour assinam as histórias. Assim como a série, o filme teve coprodução da Globo com a Duetto Filmes.

A Globo Filmes tem participado de vários sucessos de bilheteria. Ao todo, participou da produção de mais de 70 filmes que alcançaram cerca de 70 milhões de espectadores nas salas de cinema. Se por um lado a Globo Filmes é uma das principais responsáveis pela reaproximação do público com o cinema nacional – tendo em vista que entre as dez maiores bilheteiras da retomada do cinema brasileiro, nove são filmes coproduzidos pela referida produtora –, por outro, cumpre questionar a exigência do conteúdo nessas produções.

Isso nos remete à revelação de Oricchio (2008), que em meio à pretensa diversidade no cinema brasileiro, prevalece, pelo contrário, uma produção bastante rotineira do ponto de vista da linguagem cinematográfica. Sobra, no cinema brasileiro, pouco espaço para a inovação, a ousadia temática, a pesquisa de linguagem, quer dizer, para aquilo que

seria o exercício, de fato, de uma diversidade ativa e não pró-forma ou mercadológica. O constante desafio pelo mercado tende a conduzir a um tipo de expressão banal, que se aproxima da linguagem audiovisual dominante de ficção, aquela das novelas da TV Globo, um padrão naturalista, cômico ou melodramático já estabilizado pelo mercado.⁹ Essas características são bastante visíveis em *Ó Paí, Ó*.

O filme surge com o objetivo de levar para as telas a vitalidade do Bando Olodum, aliando vibrantes tradições culturais baianas com a realidade cotidiana de um povo. Mas a linguagem do teatro nem sempre funciona no cinema. O que chama a atenção é a forma como são apresentados os personagens: de maneira alegórica e caricaturada. Não convencem o modo como os eventos se desenrolam, como as situações se sucedem e como os personagens se encontram. Não há uma linha narrativa, nem uma progressão capaz de ir conduzindo o espectador, tudo acaba sendo excessivamente superficial. Até mesmo o suposto final de impacto e de crítica social torna-se enfraquecido.

Cabe questionar o tipo de “baianidade” que se revela em *Ó Paí, Ó*, a começar pelo título que demanda do espectador um olhar, “olha para isso aí, olha”. Olhar para o quê? Para uma denúncia social contra as condições de vida de negros pobres em Salvador? Ou para a exaltação turística do modo de ser baiano? É possível que a intenção inicial tenha sido unir esses propósitos, no entanto, apelar para a construção de estereótipos – de quase todas as raças, gêneros, classes e religiões – é uma tentativa demasiadamente arriscada. Se por um lado fala-se através de caricaturas bem humoradas dos costumes de um povo, sem

9 Nessas perspectivas, faz todo sentido a crítica publicada pelo site da Agência Estado (Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,historia-do-capoeirista-besouro-vira-filme-nacional,439077,0.htm>>.) que ao se referir ao filme *Besouro* (2009), de João Daniel Tikhomiroff, diz: “O filme brasileiro não parece um filme brasileiro. Não é comédia, não se passa em uma favela e não tem atores da Globo. E é bem esse avesso que pode fazer *Besouro* voar alto”. Isso porque, mesmo criado com efeitos especiais nos moldes de sucessos de *Hollywood*, como *Matrix*, e *Kill Bill*, conta a vida de Besouro Mangangá, um capoeirista brasileiro da década de 20 a quem eram atribuídos feitos heróicos e lendários. Assim, a crítica ressalta justamente o fato do filme priorizar uma temática que vai contra as “fórmulas” das produções nacionais.

hipocrisia, por outro torna-se impossível compreender mazelas históricas através de personagens singulares e improváveis.

Pinho (1998) entende que a imagem da Bahia que conhecemos é uma concepção disseminada por diversos agentes sociais onipresentes nas afirmações do senso comum em Salvador, que se apresenta como uma rede de sentido abrangente, capaz de construir determinada forma de auto-representação dos baianos. O autor chama de “ideia de Bahia” o discurso construído em torno da articulação específica entre povo, tradição e cultura, ideologicamente definidos.

Para o referido autor, existe uma matriz simbólica para as diversas representações que hoje são ampliadas, essa matriz pode ser chamada de “guias de baianidade” ilustradas por livros como os de Jorge Amado, por exemplo, que apresentam uma estrutura semelhante entre si, de um lado personagens e festas folclóricas, do outro, reflexões sobre as relações raciais.

Assim, *Ó Paí, Ó* apresenta características comuns a esses guias que combinam estereótipos sexuais e raciais para definir uma construção complexa da identidade do povo baiano, montada a partir de um olhar do outro. É mais um modelo ou paradigma de representação estereotipada da cultura baiana e os modelos que reproduzem a ideia de Bahia podem ser considerados ideológicos, servem para potencializar os efeitos de fixação de um conteúdo específico.

A ‘cultura baiana’ não é, assim, o resultado natural de décadas de desaquecimento econômico e isolamento cultural, como advoga o poeta e ensaísta Antonio Risério (1988), um de seus publicistas, mas é, na verdade, um aparelho de interpretação e definição de uma realidade social cruel e violenta, magicamente transformada em festiva e auto-emulativa. Ao invés de um objeto natural e resultante da expressão espontânea de uma população considerada, o modelo de ‘cultura baiana’, como um repertório de traços mais ou menos arbitrários, é um objeto discursivo construído e repostado como argamassa ideológica para a Bahia como comunidade imaginada e

como “dissolvente” simbólico de contradições raciais, de modo a concorrer para a construção do consenso político (hegemonia), base para a dominação. (PINHO, 1998, p. 5)

Para Moura (2001, p. 63), “a baianidade é compreendida como um *ethos* baseado em três pilares: a familiaridade, que supõe a ambivalência numa sociedade tão desigual, a sensualidade associada à naturalização de papéis e posturas e a religiosidade, que costuma acontecer como mistificação numa sociedade tão tradicional.”

Cunha (2003) apresenta a noção de baianidade postulada em três focos de análise: o Tradicional, o imaginário da baianidade como um repertório de signos ativados, alterados, que podem produzir significados variados ao longo da história. O segundo foco é a Baianidade das Letras, formada por poetas e escritores de uma linhagem que se tornou marcante, com trânsito entre a erudição e a abertura para incorporar estratégias que dialoguem com as ruas. O terceiro foco vê a África como um significante, uma metáfora; a afro-descendência assinala o potencial libertário do significante África; a África como mercadoria, como elemento de negociação, de pacificação social, de manutenção das assimetrias.

Já Albergaria (2002) explica uma teoria essencialista onde a baianidade é entendida como um fruto maduro da chamada mistura de culturas e raças. Nessa visão, existiria realmente um “ser de grupo baiano”, uma coisa “que só se vê na Bahia”, uma bela totalidade social, étnica e cultural. Em síntese, portugueses, africanos e tupinambás foram se baianizando uniformemente, construindo-se como um tipo absolutamente inédito de alegres nativos. O mesmo autor defende que esse modelo de pensamento é uma ficção étnica largamente difundida. Na verdade, não se pode pensar em uma Bahia essencial. Há uma construção cultural através de inúmeras mediações simbólicas que favorecem uma imagem de Bahia fortemente tipicizada e tradicionalizada.

O que esses estudos – realizados principalmente por intelectuais soteropolitanos – afirmam é que a ideia de Bahia, ou seja, a baianidade

foi e é construída através de estratégias imagéticas e discursivas que a colocam como algo à parte do Nordeste e do Brasil, aparecendo no imaginário local e até mesmo internacional como a terra da felicidade.

As imagens da Bahia são associadas à mestiçagem, à alegria, à religiosidade, à herança africana, ao mistério, ao exotismo, à sensualidade. Essas imagens foram organizadas, em torno do discurso literário de Jorge Amado, da música de Dorival Caymmi, das pinturas de Carybé, da fotografia de Pierre Verger. Ou seja, esse modelo de representação identitária baiana é difundido de várias formas de dentro para fora, ou de fora para dentro, são inclusive as elites culturais que produzem e distribuem essa “imagem padrão da Bahia”, com todas as suas possíveis variações.

Ó Paí, Ó (2007), através de seus inúmeros personagens, sustenta uma imagem de Bahia associada à mestiçagem, à alegria, à religiosidade, ao exotismo, à sensualidade, que na obra marcam presença de forma alegórica, reconhecidos muito mais para os que veem a Bahia de fora, mais ou menos como um estrangeiro que pensa o Brasil como sinônimo de carnaval, futebol e floresta amazônica.

Outro fato que merece destaque é o cenário onde *Ó Paí, Ó* se desenrola. Não poderia deixar de ser o Pelourinho, palco de representações mais característico da cidade de Salvador – muitas vezes concebida como a imagem do Estado da Bahia como um todo. Inclusive a cinematografia baiana constantemente apresenta tal cenário. Tanto nos curta-metragens *Pelores* (2006), de Aline Frey e Marília Hughes, e *No Pelô Mora Gente* (2003), de Kau Rocha, quanto nos documentários *Comunidade do Maciel* (1973), de Tuna espinheira, e *Pelourinho* (1975), de Vito Diniz. Também podemos citar filmes baseados nas obras de Jorge Amado, como *Dona Flor e Seus dos Maridos* (1976), de Bruno Barreto, e *Jubiabá* (1987), de Nelson Pereira dos Santos.

De acordo com Pinho (1998, p. 3),

o mito fundante da ideia de Bahia é, sem dúvida, o empreendimento colonial e a fundação, à beira da escarpa, da cidade fortificada por Tomé de Souza, terra onde co-

meçou o Brasil. A Bahia tem sua origem compreendida como origem do Brasil indissoluvelmente ligada ao sítio histórico do Pelourinho.

O autor ainda explica que nas obras de Jorge Amado, o Pelourinho, além de cenário de vários de seus romances, é uma metáfora das desigualdades sociais – evocativas da escravidão e da originalidade do povo da Bahia. Amado parece indicar que o Pelourinho é uma espécie de síntese cenográfica daquilo que poderíamos chamar de inclinação deste autor pelos contravalores do negro-mestiço baiano: mulheres degradadas, viciados em jogo e macumbeiros, poetas e líderes religiosos. Assim como Jorge Amado descreve, Monique Gardemberg exhibe o Pelourinho como um personagem a mais; diria até que se apresenta quase como o protagonista da história, principal elo entre os personagens, composto de figuras exóticas, ruas sórdidas, casarios antigos e ladeiras de pedra.

Em *Ó Paí, Ó*, na cena em que Roque e Boca discutem, um grupo de jovens cercam Roque dando a entender que estão do seu lado. Segundo Sansone (1998, p. 225)

esses jovens são representações de negros de classe baixa que exibem um estilo *soul brother*, utilizando roupas ou acessórios atribuídos aos negros norte-americanos, para diferenciar do visual tradicional afro-baiano, sem ter que usar um visual tido como branco.

O vilão Boca propõe que Raimundinho, o líder de um grupo de cinco jovens estilizados como *Braus*, aceite vender drogas, mas ele recusa. De acordo com Pinho (2004), os *Braus* são figuras que habitam o mapa das representações de identidade da Salvador reafrikanizada¹⁰, incorporados com significados impostos e auto-atribuídos, em dispu-

10 A reafrikanização é entendida como uma nova inflexão dada à agência (*agency*) social, política e cultural afrodescendente em Salvador, marcada pelo uso de símbolos ligados à africanidade e por uma interação determinada com a modernização seletiva brasileira, caracterizada, ao mesmo tempo, pela conexão desterritorializada com fluxos simbólicos mundiais e da diáspora. (PINHO, 2005)

ta com sentidos historicamente determinados de identidade e cultura negras, uma explosão exuberante de performances hipermasculinizadas e ritualmente agressivas. O mesmo autor explica que existe uma representação marginal dos *Braus* em escritos etnográficos dedicados a temas paralelos, no entanto, esses são éticos, recusam a proposta ilegal e, mesmo ganhando pouco, preferem se divertir nas cordas dos blocos no carnaval.



Fotograma 34 – o Brau Raimundinho.

Raimundinho, além do visual aberrante e dos modos e gestos característicos dos *Braus*, exibe um cabelo trançado de aspecto teso e irregular. Para Figueiredo (2002, p. 12) “o discurso proferido pelo movimento negro é o de estabelecer uma regra contrária à vigente; se a regra é alisar o cabelo, a contra-regra é não alisar e afirmar os fenótipos.” O uso desse tipo de cabelo remete à construção de uma identidade negra e um símbolo étnico. No final da conversa, Boca sugere que Raimundinho corte o cabelo, cumprindo o papel da classe média que reprova, são os chamados *Braus*, que rapidamente atraem o estigma da

classe média e são chamados de “baixo-astral”, perigosos, de gosto duvidoso, correntes largas e roupas espalhafatosas, que contrastam com as imagens dos turistas que frequentam o Pelourinho, ou seja, “excessivamente negros e excessivamente masculinizados”.

Assim como o *Brau*, o outro exemplo significativo de identidade performada de raça-gênero na reafirmação seria a *Beleza negra*, que ganha uma conotação altamente politizada, porque surge com a proposta de inverter a cadeia de significação que concebia o “negro-primitivo-feio-inferior”. Depois do *Ilê Aiyê* e de suas “negras de trança”, a mulher negra passou a contar com outras imagens de afirmação de identidade e de construção de si, ancoradas na reinvenção do cabelo. No entanto, não há uma personagem retratada no filme que se enquadre nessa categoria.



Fotograma 35 – Rosa dança para Roque.

Voltando a *Pinho* (2004), a “indústria que produz a Bahia como imagem” constantemente difunde imagens de estereótipos femi-

ninos. Entre as mais comuns, o autor identifica a mulher desnuda e mestiça pronta para o sexo, fala-se de uma “prostituição étnica”. Em *Ó Paí, Ó* há duas personagens que apresentam essas características: Rosa e Psilene. Rosa é a dançarina recém-chegada do interior que logo atrai atenções, abusa de decotes e saias curtas, assume a representação da mulher desnuda. Apesar de não apresentar o fenótipo da mulata, todo tempo evoca sensualidade e parece estar pronta para o sexo. Em uma cena folclórica, ela dança para Roque ao som da Timbalada; em outra cena, ela mostra os seios e pede para ser pintada.

A outra personagem é Psilene, a filha da terra de curvas fartas que recentemente volta do exterior depois de um relacionamento frustrado com um estrangeiro. Mesmo não assumindo explicitamente, seu discurso ressalta a revolta de ter sido enganada e usada enquanto esteve fora de seu país. Psilene é a representação da “caça-gringo”; a personagem dá a entender que, vivendo em um cortiço do Pelourinho e diante de uma vida com poucas expectativas, casar-se com um estrangeiro é uma saída palpável, mas que pode custar caro demais.

Ao retornar, Psilene tenta manter as aparências e mesmo sem dinheiro para pagar, faz questão de dizer que ficará hospedada no hotel mais caro da região. Além disso, quer demonstrar os hábitos “civilizados” que adquiriu enquanto esteve fora do país, pedindo para que a baiana acrescentasse em seu acarajé um molho de mostarda muito especial que ela trouxe do exterior. Em *Cidade Baixa* (2005), Karina também é um tipo de “caça-gringo”, ao ser indagada, ela diz: “Vim pra Bahia ver se arranjo um gringo até o carnaval.”

Outro estereótipo feminino intensamente presente nas imagens da Bahia é a figura da baiana do acarajé. Um dos arquétipos femininos mais difundidos pela “indústria que produz a Bahia como imagem”, seja no cinema, na publicidade, na televisão. Se o assunto é Bahia, lá está ela sorridente e solícita, no Pelourinho ou no Elevador Lacerda, oferecendo seu quitute ou fitinhas do Bonfim.

Pinho (2004 p. 2) ressalta que

a imagem da Bahia é a repetição da imagem da crioula escrava, além de ser, como a mulher que vende acarajés na rua, a descendência das negras ganhadeiras, existindo muito concretamente em cada esquina da cidade. A reprodução de um lugar social subordinado e um lugar cultural folclorizante caminhou lado a lado e, além de bem documentada, tornou-se o símbolo da cultura local e da identidade dos baianos, brancos ou negros. Bem, a Bahia é a terra das baianas. Lá encontraremos pelas ruas a memória evocada da escravidão, preservada como um nicho profissional para mulheres negras.

O que nem todos sabem é que a baiana do acarajé possui significados alegóricos que inclusive dialogam com questões de religiosidade. Rial (2007, p. 63) explica que ao contrário do que acontece nos restaurantes onde o garçom se curva para entregar o prato de comida, no caso do acarajé, quem se curva é o cliente. Essa inversão, a reverência do comedor diante do tabuleiro da vendedora de acarajé, indica a dignidade da baiana que produz o alimento diante do qual nós, humildemente, nos inclinamos.

Enquanto Sérgio Machado prefere se privar de tal personagem em sua obra, em *Ó Pai, Ó* há dois modelos de baianas. O primeiro é o da baiana da praça, amiga, respeitada, atenciosa, que vende seus quitutes e faz de seu tabuleiro um ponto de encontro dos moradores do local. Ela exibe uma postura neutra e mediadora, capaz de dizer o que pensa sem agredir. É interessante observar que enquanto moradora do cortiço, ela não tem voz, é apenas mais uma, de touca na cabeça e enrolada na toalha de banho, gritando para que abram o registro de água. Ao assumir as vestimentas típicas e o tabuleiro, passa a evocar respeito e exibir certa aura de poder.

A outra baiana é a estilizada, a negra de traços finos que fica na porta de lojas para atrair atenção de turistas no Pelourinho, tira fotos e distribui fitinhas do Bonfim em troca de dinheiro. É o tipo clássico dos que simulam uma imagem de Bahia; é a falsa baiana que admira Psilene e sonha

em um dia ir para o exterior. A falsa baiana é maldosa e rejeitada. Uma característica acentuada nesta personagem é o humor ácido. Ela utiliza o artifício da piada para negar seu fenótipo, acredita ter “a pele mais clara e o cabelo bom”. Vale recordar que, conforme Cascudo apud Pereira (2002), a anedota pode ser considerada uma espécie de sátira ou retrato clandestino dos costumes, capaz de revelar ao espírito coletivo uma entidade opressora e superior, tendo o poder de na falta dos meios indispensáveis à manifestação das críticas, funcionar como uma sátira política anônima, através do seu ataque desmoralizador e ridicularizante.



Fotograma 36 – As Baianas conversam com Psilene.

A questão da religiosidade está centrada em duas personagens femininas contraditórias. A primeira, Dona Joana, é a impiedosa dona do cortiço. Possui fortes convicções religiosas e entra em conflito com os demais moradores ao fechar o registro de água do local. Vai ao culto e ouve com atenção os argumentos do pastor negro, que, após “exorcizar” uma jovem negra, explica que mesmo sem nunca ter frequen-

tado o candomblé, a coitada foi vítima das forças malignas do diabo. As contradições se afluam nessa personagem quando se revela que a evangélica fervorosa gosta de ouvir histórias picantes do travesti.

A outra personagem é mãe Raimunda, que finge receber santo e jogar búzios, mas “desarma o circo” quando vê que não é um cliente que lhe bate na porta. Diz que ajuda outros sem interesse quando, na verdade, só pensa na recompensa. Uma mãe de santo forjada que representa a espetacularização de tradições afro-brasileiras.

No momento final do filme, as duas personagens se encontram, expondo o sincretismo que frequentemente habita as imagens da Bahia. Dona Joana, angustiada com a ausência dos filhos, demonstra interesse na prática da vizinha e pede para que ela lhe jogue os búzios. Por sua vez, mãe Raimunda atende ao pedido e é incorporada por uma entidade de fato. Assim, ao mesmo tempo em que ridiculariza, o filme expõe a veracidade da religião.

A sexualidade é abordada a partir da caricatura de três personagens negros: a lésbica, o garanhão e o travesti. Neusão da Rocha é lésbica, dona de bar, boa praça. Sempre envolvida com as histórias dos moradores do cortiço, acaba se tornando confidente dos que frequentam seu bar, e, devido à amizade que nutre por todos, vende fiado e vive com problemas de caixa.

Yolanda é o travesti ousado, de língua ferina, que vive atrás de Reginaldo, o garanhão mulherengo, mentiroso, esperto e encenqueiro. Yolanda carrega o duplo estigma de ser negro e homossexual. Já Reginaldo é o motorista de táxi que facilmente deixa a mulher grávida sozinha em casa e sai para curtir o carnaval com os amigos, do tipo que trai ao mesmo tempo em que diz que ama. Pode-se dizer que o personagem assume a postura do arquétipo do malandro (RODRIGUES, 2001), que possui características outorgadas no candomblé a Exu, apaixonado, pode ser terno; repellido, transforma-se no inverso. Algumas vezes, como no caso de Reginaldo, adquire características bissexuais ou mesmo homossexuais.

O cartaz de *Ó Paí, Ó* (2007) traz em maior destaque uma fotografia de um rosto negro em primeiro plano. O rosto possui lábios grossos,

nariz achatado, barba e bigode levemente crescidos e cortados como cavanhaque, cabelos crespos, usando duas pequenas argolas na orelha direita e um colar de sementes grandes. Usa óculos escuro preto, cuja lente reflete pessoas alegres e risonhas.

O título do filme aparece na parte inferior do cartaz em letras garrafais brancas: Ó PAÍ, Ó, precedido pela frase em letras menores: “Dê passagem à alegria, nem que seja por um dia”. Após o título, aparece o nome da diretora Monique Gardenberg e a ficha técnica. O fundo do cartaz é na cor amarela. O verde e o vermelho aparecem em faixas verticais. A forma como essas cores são apresentadas lembra o rastro deixado por um pincel de tinta ao deslizar suavemente em uma superfície.

A cor e o formato da letra do título do filme assemelham-se às pinturas corporais usadas pelos componentes da banda Timbalada, uma das atrações do carnaval de Salvador, que possui ritmo parecido com o do Olodum e do Ilê ayê, tradicionais blocos-afros. O conjunto de cores presentes nos remete justamente àquelas utilizadas pelo Olodum: verde, vermelho, amarelo, preto e branco. Conhecidas como as cores da diáspora africana, constituem uma identidade internacional contra o racismo e a favor dos povos descendentes da África.

O conjunto de cores é utilizado pelos rastafáris, movimento influenciado por ativistas negros da década de 1930, que combina elementos das religiões africanas, narrativas bíblicas e cultura afro-caribenha. Expressam seu sentimento de fraternidade através de símbolos, dentre eles a utilização das cores nacionais etíopes: vermelho, preto, verde e amarelo ouro.

O homem negro possui características de um típico baiano frequentador do Pelourinho. A frase “Dê passagem à alegria, nem que seja por um dia” revela explicitamente a mensagem que o cartaz deseja sobrepôr, que é reforçada pela imagem das pessoas alegres, dançando no reflexo dos óculos do homem negro. Mas esse homem está sério e parece não compartilhar da alegria que supostamente vê.

Canevacci (1996, p. 36) fala sobre os “óculos espelhados” (*mirror-shades*). Esse tipo de óculos, refletindo uma outra imagem desnorreadora, foi um fetiche para o movimento *cibeypunk*. Óculos de super-

fície espelhada, ao esconder os olhos, “são o símbolo dos visionários que fitam o sol, do centauro, do *rocker*, do policial e de foras da lei”. O autor fala ainda que o homem não tem um território interior soberano, mas está todo e sempre na fronteira e, “ao olhar dentro de si, ele olha nos olhos do outro, e com os olhos do outro”.

É interessante porque apesar de o filme não ter apenas um protagonista e sim focar na comunidade como um todo, no cartaz, o personagem negro estilizado é quem representa o filme, e os óculos espelhados refletem a comunidade; é justamente como se ele olhasse nos olhos do outro e com os olhos do outro.

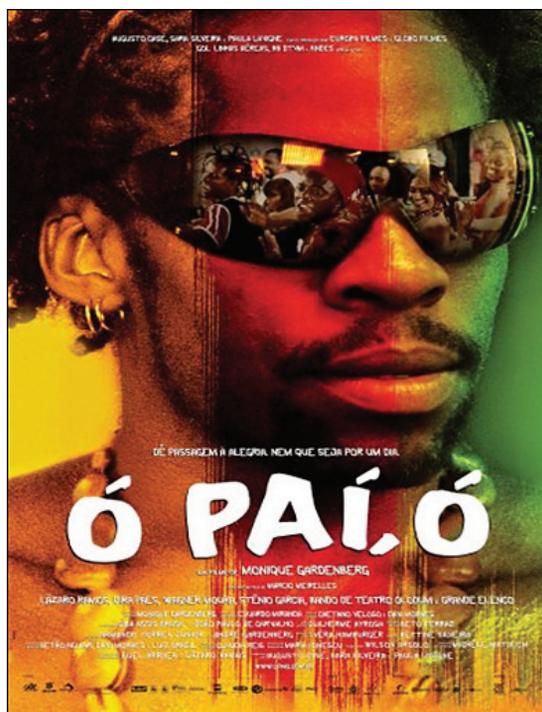


Figura 5 – Cartaz de *Ó Paí, Ó*.

O NEGRO NO CINEMA BAIANO

Acho que é uma função digna do cinema mostrar o homem ao homem.

GLAUBER ROCHA

Partindo do princípio de que cada analista vê o que quer – ou o que pode ver –, e que poderia falar de uma coisa diferente ou até mesmo contrária do quealaria outro analista, cumpre indagar o que foi aprendido sobre a representação do negro no cinema baiano.

Inicialmente, foi fundamental levantar as discussões em torno da configuração da imagem do negro em produtos midiáticos brasileiros, e ainda trazer reflexões sobre dinâmicas de exclusão ou alegorias quando se fala de sujeitos negros. Também foi pertinente abordar as duas obras significativas que trabalham com a representação do negro no cinema brasileiro: o livro de João Carlos Rodrigues *O negro brasileiro e o cinema* (2001) e o livro *Multiculturalismo tropical* (2008) do norte-americano Robert Stam.

Trabalhar com esses fundamentos foi importante para a articulação das análises filmicas das cinco obras escolhidas, sendo: *Barravento* (1961), de Glauber Rocha; *O Anjo Negro* (1972), de José Umberto; *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira do Santos; *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado e *Ó Paí, Ó* (2007), de Monique Gardenberg.

Dessa forma, este capítulo final busca responder o seguinte questionamento: afinal, como o negro baiano está representado nos filmes analisados? Obviamente, os filmes refletem as realidades do ambiente

na perspectiva dos discursos correntes, e o desafio é justamente discernir padrões estruturantes na concepção das características dos indivíduos negros.

Os filmes modulam, estilizam, caricaturam, alegorizam. Embora a teoria pós-estruturalista nos lembre de que vivemos dentro da língua da representação, de que não temos acesso direto ao “real”, mesmo assim a natureza construída e codificada do discurso artístico dificilmente exclui todas as referências a uma vida social comum. (STAM, 2008)

Sabe-se que é a tradição que possibilita a incorporação da identidade. Práticas selecionadas são constantemente repetidas, incorporando-se ao imaginário coletivo do grupo que acaba reconhecendo-as como “suas”, como características de sua identidade cultural. A identidade cultural é entendida como o conjunto de elementos que configuram a fisionomia de um determinado território, esses elementos resultam do processo sócio-histórico de ocupação da região.

Assim, quando se fala em “cultura baiana”, pensa-se em alguns elementos que foram caracterizando o Estado, como: a capoeira, as religiões afro-brasileiras, a música, o sincretismo, a cidade de Salvador, o mar, a culinária e, principalmente, o povo alegre que carrega a herança das raízes hegemônicas, com ênfase na africana.

É claro, que esses elementos não surgiram naturalmente. A cultura baiana é, na verdade, um aparelho de interpretação e definição de uma realidade social cruel e violenta, magicamente transformada em festiva. Há uma construção cultural através de inúmeras mediações simbólicas que favorecem uma imagem de Bahia fortemente tipicizada. O que estudos realizados, principalmente por intelectuais soteropolitanos, afirmam é que a ideia de Bahia, ou seja, a baianidade foi e é construída através de estratégias imagéticas e discursivas que a colocam como algo à parte do Nordeste e do Brasil, aparecendo no imaginário local e internacional como a terra da felicidade.

Também “o mito da preguiça baiana” foi um perfil construído historicamente, reforçado pela mídia, que reproduz os interesses da elite. Desde o século XVI, a elite local depreciava os negros escravos, des-

critos como desorganizados e sujos, depois como analfabetos e sem conhecimento e, finalmente, como preguiçosos. Essa foi uma forma de interiorização do domínio, no período da escravidão. Depois, a depreciação assumiu a forma da exclusão e a imagem de preguiçoso espalhou-se. (MENEZES, 2005)

Percebe-se que os elementos que representam a cultura baiana estão estreitamente relacionados a elementos que representam a “cultura negra”, ou seja, são traços da herança africana presentes na Bahia, que servem de pano de fundo para o entendimento da tal cultura baiana. Nos filmes baianos, essa relação é muito presente, a cultura negra/baiana está fundida nas representações, nas tradições, nos cenários, nas linguagens. O negro encena a Bahia.

No entanto, é preciso reforçar que a identidade cultural não é estática, ao contrário, as fronteiras são fluidas e movediças. O caminho é pensar a diversidade e os contextos locais já que a cultura baiana nunca foi uma realidade antropológica homogênea, nem uma realidade fechada em si mesma e isolada do sistema cultural brasileiro. Nesse sentido, cumpre questionar em que medida um filme sobre uma comunidade japonesa que vive no interior do estado seria menos baiano do que um que retrata o Pelourinho.

Nos filmes analisados, observou-se que, assim como ocorre no cinema brasileiro como um todo, constantemente os negros são tratados com exotismo e folclorização, ou seja, reduzidos e associados às imagens pitorescas do candomblé e do carnaval. Apenas um filme (*Cidade Baixa*, 2005) desassociou o personagem negro dessas práticas e focou na vida diária de um indivíduo comum. Todavia, também é preciso questionar se um protótipo ou modelo “real” de personagem negro pode ser tão prejudicial quanto os estereotipados.

Dessa maneira, uma análise da abordagem positiva ou negativa torna-se extremamente enfraquecida. Um assassino de criança interpretado por um negro pode moldar uma imagem negativa dos negros, caracterizando-os como primitivos e perigosos? É preciso observar em que medida o personagem representa a cultura negra e em que medida

representa parte do retrato alegórico do país. Por isso, deve-se levar em consideração não somente traços étnicos do ator, mas também a estrutura narrativa do filme e as possibilidades de interpretação.

Se de um lado há o exotismo e a folclorização associados às práticas culturais realizadas principalmente por negros, por outro, o tratamento dado a essas práticas faz com que a cultura afro-brasileira saia do filme enaltecida pela própria beleza. Todos os filmes se debruçam com riqueza visual e sonora sobre as práticas culturais associadas ao negro baiano.

Também foi possível notar que muitas vezes essas práticas culturais são entrelaçadas entre si: filhas de santo que participam de rodas de samba, como acontece em *Barravento*; capoeiristas que frequentam terreiros de candomblé, como ocorre em *Tenda dos Milagres*.

Notou-se ainda que personagens brancas, sobretudo mulheres, por vezes são “possuídas” pela força da cultura africana, é o que acontece com Ana Mercedes (*Tenda dos Milagres*, 1977) e Náina (*Barravento*, 1961) que, ao frequentarem um terreiro de candomblé, acabam dominadas pela força da religião. É o que ocorre também com a própria mãe Raimunda (*Ó Paí, Ó*, 2007) apesar de ser uma mãe de santo forjada, demonstra ser de fato capaz de receber entidades. Assim, o candomblé é abordado enquanto prática misteriosa e capaz de arrebatar até mesmo os que não acreditam em sua força. Os filmes pressupõem uma ligação entre as religiões de origem africana e o “realismo mágico”.¹¹

Cumprir lembrar que cada filme apresentou, em um momento ou em outro, o discurso racista, presente de maneiras distintas, na forma da piada étnica que age sutilmente como depreciação; na forma da discriminação e do racismo explícito em falas que agridem os indivíduos que têm a pele preta ou na forma do preconceito produzido por situações hierarquizantes e imagens raciais estereotipadas, inconscientemente ou não.

11 O realismo mágico é uma escola literária surgida no início do século XX, pode ser definido como a preocupação estilística e o interesse de mostrar o irreal ou estranho como algo cotidiano e comum. Uma das obras mais representativas deste estilo é *Cem anos de solidão* (1982), de Gabriel Garcia Márquez.

Na maioria das vezes, porém, essas situações de depreciação, preconceito e discriminação são exibidas em um contexto relacional, que sugere justamente a reflexão do tema como uma forma de ironizar determinada situação, quase como uma representação paródica, uma forma de demonstrar como se faz para não mais ser feito. Isso está presente principalmente nas falas dos homens brancos: na fala do homem da briga de galo em *Cidade Baixa* (2007), do patriarca de *O Anjo Negro* (1972), do dono da rede de pesca de *Barravento* (1961), do intelectual racista de *Tenda dos Milagres* (1977).

Os filmes analisados possuíam protagonistas negros – esse foi um dos critérios para a escolha das obras – que foram vividos por atores que se destacaram nos períodos em que atuaram: Antônio Pitanga foi o responsável por Firmino de *Barravento* (1961), Calunga de *O Anjo Negro* (1972) foi vivido por Mário Gusmão, Pedro Arcanjo de *Tenda dos Milagres* (1977) foi inicialmente interpretado pelo cantor e compositor Jards Macalé e mais tarde pelo artista plástico baiano Juarez Paráiso. Lázaro Ramos é quem interpreta Deco de *Cidade Baixa* (2005) e Roque de *Ó Paí, Ó* (2007).

O trabalho do ator pode apresentar um potencial subversivo e sabotar um filme dominado por perspectivas racistas, mesmo que essas perspectivas não sejam intencionais e conscientes, como o caso do diretor que buscava um ator negro para encenar o personagem do ladrão, e, ao ser indagado, porque o ator não poderia ser branco, ele respondeu que a temática do filme não era sobre relações raciais, como se a inversão dos papéis só fosse pertinente para as obras que pretendem abordar tal tema.

Sabemos que os noticiários, as propagandas e comerciais de televisão são mais evocativos da Europa do que de um país mestiço como o Brasil. O cinema faz parte desse amplo espectro de representações da mídia, assim, quando se fala em ausência, pode-se dizer que a mais notável no cinema brasileiro é a da mulher negra.

As chanchadas exibem atores negros afro-brasileiros, mas pouquíssimas atrizes negras. Os envolvimento românticos de homens

negros nos filmes brasileiros tendem a ser com mulheres brancas, um retrato coerente com uma tendência na vida real. O Cinema Novo reservou vários papéis para mulheres negras, mas raramente elas são equivalentes, em termos políticos e sociais, aos personagens masculinos. (STAM, 2008)

Nos filmes baianos não é diferente, não há sequer um filme que possua uma mulher negra como protagonista absoluta, – vale lembrar que a primeira protagonista negra de uma novela em horário nobre da Rede Globo só tornou-se realidade no ano de 2009. As mulheres negras e mestiças presentes nos filmes ora são mulheres da vida, ora baianas de acarajé ou mães de santo. Embora algumas vezes as mulheres sejam representadas com personalidades fortes e marcantes, como a negra Cota de *Barravento* (1961), a mestiça Ana Mercedes de *Tenda dos Milagres* (1977) e a branca Karina de *Cidade Baixa* (2005), elas nunca possuem um papel equivalente ao dos seus pares na trama.

Constantemente os envolvimento românticos dos homens negros nos filmes tendem a ser com mulheres brancas: Aruã e Náina (*Barravento*, 1961); Calunga e Júlia (*O Anjo Negro*, 1972); Kirsi e Pedro Arcanjo (*Tenda dos Milagres*, 1977); Tadeu e Lu (*Tenda dos Milagres*, 1977); Karina e Deco (*Cidade Baixa*, 2005); Roque e Rosa (*Ó Paí, Ó*, 2007).

Quando se fala de autorrepresentação, nota-se que – apesar de estarem surgindo nomes no contexto brasileiro – a participação de cineastas negros na Bahia é bastante limitada tanto na construção do roteiro, quanto na produção e direção. Assim, os negros estão visíveis e representados nos produtos midiáticos, principalmente como atores, mas raramente detêm o controle de sua própria imagem.

Homens e mulheres negros ou mestiços são intrinsecamente associados às imagens de Bahia, de maneira que as culturas baiana e negra se fundem nos elementos que representam ambas: na música, na culinária, na cidade de Salvador, no candomblé, na capoeira, no mar, na alegria..., de uma maneira ou de outra isso é cinema na Bahia.

REFERÊNCIAS

- ALBERGARIA, Roberto. O mundo humano-baiano como vontade e representação. In: LUZ, Ana Maria de Carvalho (Org.). *Quem Faz Salvador*. Salvador, EDUFBA, 2002.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1970.
- O ANJO NEGRO. Direção: José Umberto Dias. Salvador, 1972. 1 bobina cinematográfica (80 min), 35mm.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. São Paulo: Senac, 2000.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2004.
- BACELAR, Jéferson. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- BAPTISTA, Paulo Vinicius da Silva. *Racismo Discursivo na Mídia: Pesquisas Brasileiras e Movimentação Social*. Paraná: UFPR; São Paulo: PUC, 2006.
- BARRAVENTO. Diretor: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961. 1 bobina cinematográfica (80 min), 35mm.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF12/resenha.1-Henrique.Jose.Vieira.Neto.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2011.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção primeiros passos).
- BORGES, Heloísa Barretto. Uma leitura do romance *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado: A relação triádica real / fictício / imaginário no texto literário. *Sítientibus*, Feira de Santana, BA, n. 37, p. 113-133, jul. / dez. 2007. Disponível em: <<http://>

- www2.uefs.br/sitientibus/pdf/37/uma_leitura_do_ramance_tenda_dos_milagres.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BRAGA, Júlio. *Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1995.
- BRASIL. Decreto-lei n.2.848, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em: <http://www.stn.fazenda.gov.br/gfm/legislacao/dec_lei2848_1940.pdf>. Acesso em: jan. 2012.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Nobel, 1996.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999.
- _____. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958 - 1962*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- CASTRO, Armando Alexandre. Turismo e Carnaval na Bahia. *Revista Turismo e Desenvolvimento*, Campinas, SP, v. 3, p. 63-74, 2004.
- CIDADE BAIXA. Direção: Sérgio Machado. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga. Salvador: Brasil Telecom, 2007. 1 Digital Versatile Disc (100min), DVD, color.
- COSTA, Sérgio. *A Construção Sociológica da Raça no Brasil*. Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2002000100003>. Acesso em: 16 mar. 2009.
- CUNHA, Eneida. Arqueologias da Baianidade. In: COMBAHIA Arte(&)Manhas da Baianidade - Encontro de Cultura e Comunicação da Bahia, 7., 2003, Salvador, *Anais...* Salvador: Facom-UFBA, 17 nov. 2003.
- D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo Étnico e Multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- DIEGUES, Carlos. Imagens da Redenção. In: RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- FIGUEIREDO, Ângela. Cabelo, cabeleira, cabeluda e descabelada: identidade, consumo e manipulação da aparência entre os negros brasileiros. In: REUNIÃO DA ANPOCS, 26., 2002, Caxambu, MG. *Anais...* Caxambu, MG: [s.n.], 2002.

- FILME B. *Filmes nacionais em produção*. Rio de Janeiro, [2009]. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/portal/html/movprod.php#finalizacao>>. Acesso em: 9 jun. 2010.
- FRANKLIN, Jeová. Trajetória da xilogravura em terras nordestinas. *Revista Contrarrêneos*. jul./ago. 2007. Disponível em: <http://www.100anosxilogramurancordel.com.br/docs/materia_contrarraneo.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2011.
- GATTI, José. *Barravento: a Estréia de Glauber*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOMES, Wilson. A poética do cinema na questão do método de análise fílmica. *Revista Brasileira de Semiótica*, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004.
- GIL, Gilberto. Babá Alapalá. In: *Refavela*. [s.l.]: WEA, 1977. 1 disco sonoro.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.
- HANNEZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chaves da antropologia transnacional. *Revista MANA: estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1. abr. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100001> Acesso em: 9 jun. 2011.
- HASENBALG, Carlos A. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da Imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.
- KEHL, Maria Rita. Um Épico de Vidas Infames. Folha de São Paulo, *Caderno Mais!*, São Paulo, p. 3, 13 nov. 2005. Disponível em: <<http://www.piratiniga.org.br/artigos/79-ritakehl.html>>. Acesso em: 9 jun. 2011.
- LANGER, J. Metodologia para análise de estereótipos em filmes históricos. *Revista História Hoje*, São Paulo, n. 5, 2004.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MACEDO, Marcelo Mello. *Semiótica Plástica na Análise de cartazes de Cinema*. 2008. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16031/000669540.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 9 jun. 2011.

- MACHADO, Sérgio. [Pesquisa para realização do filme *Cidade Baixa*]. Entrevistador: Cleber Eduardo. *Revista Época*, n. 366, 20 maio 2005. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT965824-1655,00.html>>. Acesso em: 3 ago. 2009.
- MALANDRINO, Brígida Carla. Espaços de hibridações e de diálogos culturais: o caso Bantú. *Revista de Estudos da Religião – REVER*, São Paulo, p. 1-18, mar. 2009. ISSN 1677-1222. Disponível em: <http://www.pucsp.br/rever/rv1_2009/t_malandrino.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2011.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENEZES, Adriana. Mito ou identidade cultural da preguiça. *Ciências e Cultura*. v. 57 n. 3 São Paulo jul./set. 2005.
- MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- NEVES, David. *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*. In: CONGRESSO TERCEIRO MUNDO E A COMUNIDADE MUNDIAL; FESTIVAL DE CINEMA LATINO-AMERICANO, 5., 1965, Gênova. *Colombianum*; 1965. (Anais não publicados).
- NINA RODRIGUES, Raimundo. *Os africanos no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: *Olho da História – Revista de história contemporânea*, Salvador, 2004. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>. Acesso em: 17 set. 2008.
- OLIVEIRA, Sandra Ramalho. *Imagem também se lê*. São Paulo: Rosari, 2006.
- OLIVEIRA VIANNA, Francisco J. *Evolução do povo brasileiro*. São Paulo: Monteiro, 1923.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 139-175.
- OSTETTO, Luciana Esmeralda. Na dança e na educação: o círculo como princípio. *Revista Eletrônica Educação e Pesquisa*. v. 35, n. 1, São Paulo jan. / abr. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v35n1/a12v35n1.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2011.
- Ó Paí, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Intérpretes: Bando de Teatro Olodum; Lázaro Ramos; Wagner Moura. Salvador: [s.n.], 2007. 1 Digital Versatile Disc (96 min), DVD, color.

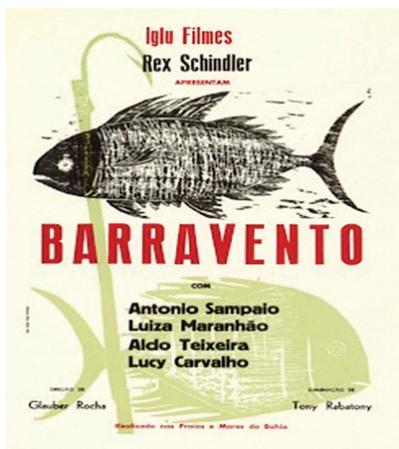
- PALMA, Daniela. Margens de dentro: submundos urbanos em filmes brasileiros. *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*. v. 10, n. 1, jan/abr. 2008. ISSN: 1518-6113. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/fronteiras/article/view/5787/5245>>. Acesso em: nov. 2009.
- PEPETELA. *A Geração da Utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: EPU, 2002.
- PEREIRA, Cláudio Luiz. Missão e infortúnio de Hélio de Oliveira. In: BACELAR, Jeferson.; PEREIRA, Cláudio (Org.). *Vivaldo da Costa Lima: intérprete do Afro-Brasil*. Salvador: EDUFBA; CEAO, 2007.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PINHO, Osmundo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.13, n. 36, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69091998000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 9 jun. 2011.
- _____. O Efeito do Sexo: Políticas de Raça, Gênero e Miscigenação. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 23, p. 89-120, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a04.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2011.
- _____. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 1, Florianópolis, 2005.
- PRUDENTE, Celso. *Barravento: o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Ed. Fiuza, 2010.
- PRUDENTE, Celso. Cinema negro: pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência da Intelectuais da África e da Diáspora. *Revista Palmares*, 2005.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Fernando. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.
- REKAWEK, Jolanta. Samba de roda como uma prática espectacular em Barravento (1961) de Glauber Rocha. *Revista Repertório Teatro e Dança - UFBA*, Salvador, p. 115-125, [200-?]. Disponível em: <http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/12/arq_pdf/Samba%20de%20roda_12-9.pdf>. Acesso em: nov. 2009.
- RIAL, Carmem. De acarajés e hamburgers. In: BACELAR, Jeferson.; PEREIRA, Cláudio (Org.). *Vivaldo da Costa Lima: intérprete do Afro-Brasil*. Salvador: EDUFBA; CEAO, 2007.

- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html>. Acesso em: fev. 2010.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1963.
- _____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; EMBRAFILMES, 1981.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- SANSONE. Livio. “Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global?”. In: _____; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador: Dynamis Editorial, 1998.
- SANTOS, Gislene Aparecida. Selvagens, Exóticos, Demoníacos: ideias e imagens sobre uma gente de cor preta. *Revista Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, 2002.
- SETARO, André. O mistério em torno de “Barravento”. *Blog colonistas - Revista eletrônica Terra Magazine*, 14 out. 2008. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3254524-EI11347,00-O+misterio+em+torno+de+Barravento.html>>. Acesso em: 15 jun. 2009.
- _____. Revoada, de Umberto, é um canto agônico. *Blog colonistas - Revista eletrônica Terra Magazine*, 22 jul. 2008. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3021354-EI11347,00.html>>. Acesso em: jul. 2008.
- _____. *Novo Cinema Baiano*. Texto para o catálogo da mostra homônima, de 24 a 28 de maio de 1976. Salvador: Biblioteca Central do Estado. Barris, [197-?]. 54 p.
- SINHÁ MOÇA. Direção: Tom Payne. São Bernardo do Campo, SP: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. Baseado no romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes.
- SOUSA, Neuza. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- SUÁREZ, Mireya. As categorias mulher e negro no pensamento brasileiro. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 15., 1991, Caxambu, MG. *Anais...* Caxambu, MG: Grupo de Trabalho Temas e Problemas da População Negra, 1991.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora USP, 2008.

- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação racial. *Imagens*. Campinas, SP, n. 5, ago. / dez. 1995.
- TENDA DOS MILAGRES. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ney Sant'Anna. [s.l.], 1977. 1 videocassete (132 min), VHS, color.
- TUCCI, G. *Teoria e prática da mandala*. São Paulo: Pensamento, 1984.
- TUNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-IÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1985.
- XAVIER, Ismael. Prefácio. In: STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica a imagem Eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- _____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: CosacNaify, 1983.

APÊNDICE A

FILMOGRAFIA BÁSICA (Ficha Técnica)



TÍTULO: *Barravento*

DIREÇÃO: Glauber Rocha

ANO: 1961

DURAÇÃO: 80 min.

ELENCO: Antônio Pitanga, Luíza Maranhão, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira.

SINOPSE: Numa aldeia de pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé.



TÍTULO: *O Anjo Negro*

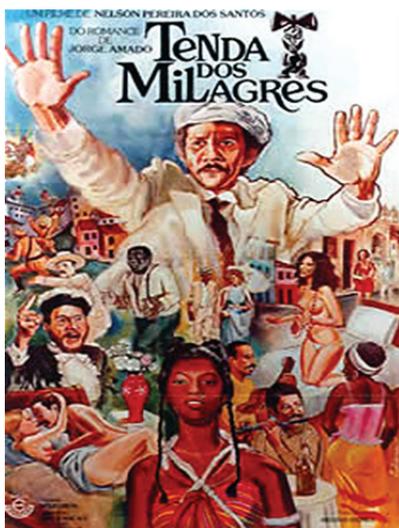
DIREÇÃO: José Umberto

ANO: 1972

DURAÇÃO: 80 min

ELENCO: Mário Gusmão, Eliana Tosta, Raimundo Matos.

SINOPSE: Hércules, juiz de futebol, está em crise na profissão e na vida conjugal quando encontra Calunga, emissário místico de afinidades com os Exus.



TÍTULO: *Tenda dos Milagres*

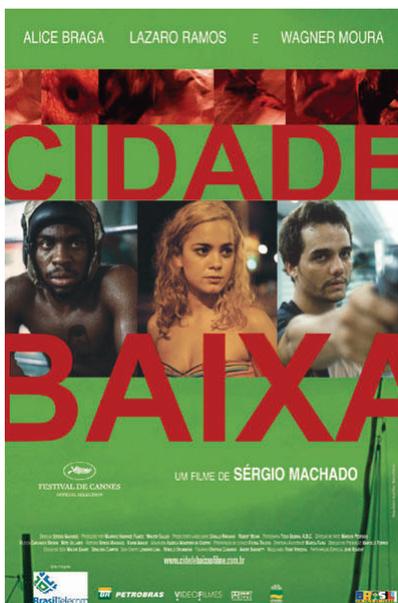
DIREÇÃO: Nelson Pereira dos Santos

ANO: 1977

DURAÇÃO: 132 min.

ELENCO: Hugo Carvana, Sonia Dias, Anecy Rocha, Juárez Paraíso, Jards Macalé, Nildo Parente, Jofre Soares, Nilda Spencer.

SINOPSE: Adaptação do romance de Jorge Amado na Bahia do início do século XX. Pedro Archanjo é Ojuobá (olhos de Xangô), mulato, capoeirista, tocador de violão, toma cachaça, escreve livro...



TÍTULO: *Cidade Baixa*

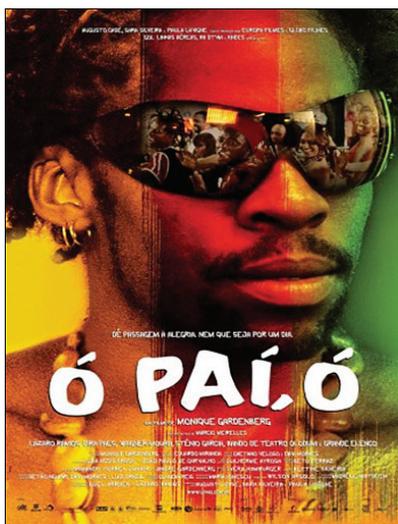
DIREÇÃO: Sérgio Machado

ANO: 2005

DURAÇÃO: 110 min.

ELENCO: Wagner Moura, Lázaro Ramos, Alice Braga, Harildo Deda, Maria Menezes, João Miguel, Débora Santiago, Valéria, José Dummont, Dois Mundos, Ricardo Luedy, Olga Machado.

SINOPSE: Deco e Naldinho ganham a vida fazendo fretes e aplicando golpes a bordo de um barco. Quando conhecem a stripper Karina, os dois se apaixonam por ela e iniciam uma vida a três.



TÍTULO: *Ó Paí, Ó*

DIREÇÃO: Monique Gardenberg

ANO: 2007

DURAÇÃO: 100 min.

ELENCO: Lázaro Ramos, Dira Paes, Wagner Moura, Stênio Garcia, Luciana Souza, Emanuelle Araújo, Jamile Alves, Cidnei Aragão, Lyu Arisson, Merry Batista, Érico Brás, Edvana Carvalho, Felipe Fernandes, Natália Garcez.

SINOPSE: A história se passa no último dia do Carnaval da Bahia, e é centrada em personagens-ícones habitantes de um animado cortiço localizado no Bairro da Barroquinha, logo abaixo do Pelourinho.

APÊNDICE B

FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

A

- A Cidade Cargueiro* (2008) - Aline Frey
A Construção da Morte (1969) - Orlando Senna
A Conversa (1975) - Pola Ribeiro
A Grande Cidade (1966) - Carlos Diegues
A Grande Feira (1961) - Roberto Pires
Akpalô (1971) - José Frazão e Deolindo Checucci
A Lenda do Pai Inácio (1987) - Pola Ribeiro
A Rainha Diaba (1974) - Antonio Carlos da Fontoura
Assalto ao Trem Pagador (1962) - Roberto Farias

B

- Bahia de Todos os Santos* (1959) - Trigueirinho Neto
Bahia de Todos os Exus (1978) - Tuna espinheira
Barravento (1961) - Glauber Rocha
Benjamim (2003) - Monique Gardemberg
Besouro (2009) - João Daniel Tikhomirow
Boi de Prata (1973) - Augusto Ribeiro Jr.

C

- Cães* (2008) - Adler Paes e Moacyr Gramacho
Carandiru (2002) - Hector Babenco
Cascalho (2004) - Tuna Espinheira
Caveira, My Friend (1970) - Álvaro Guimarães

Cazuza – O Tempo Não Pára (2004) - Walter Carvalho e Sandra Werneck
Cega Seca (2003) - Sofia Federico
Chico Rei (1985) - Walter Lima Jr.
Cidade Baixa (2005) - Sérgio Machado
Cidade de Deus (2002) - Fernando Meireles
Cidade dos Homens (2007) - Paulo Morelli
Cidade das Mulheres (2005) - Lázaro Faria
Compasso de Espera (1973) - José Alves de Antunes Filho
Comunidade do Maciel (1973) - Tuna Espinheira

D

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) - Glauber Rocha
Dez Centavos (2007) - Cesar Fernando
Doce Amargo (1968) - José Umberto
Dois Filhos de Francisco (2005) - Breno Silveira
Dona Flor e seus Dois Maridos (1976) - Bruno Barreto

E

Entre o Mar e o Tendam (1953) - Alexandre Robato Filho
Era uma Vez (2008) - Breno Silveira
Esses Moços (2004) - José Araripe Jr.
Eu Me Lembro (2004) - Edgard Navarro

G

Ganga Zumba (1963) - Carlos Diegues
Garota de Ipanema (1967) - Leon Hirszman

I

It's All True - Orson Welles

J

Jenipapo (1995) - Monique Gardemberg
Jubiabá (1987) - Nelson Pereira dos Santos

L

Leão de Sete Cabeças (1970) - Glauber Rocha
Lisbela e o Prisioneiro (2003) - Guel Arraes

M

Madame Satã (2002) - Karim Aïnouz

Mandacaru Vermelho (1961) - Nelson Pereira dos Santos

Mestres Loucos (1955) - Jean Rouch

Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico (1969) - André Luiz Oliveira

N

Na Terra do Sol (2005) - Lula Oliveira

Nina (2004) - Heitor Dhalia

No Pelô Mora Gente (2003) - Kau Rocha

O

O Amuleto de Ogum (1974) - Nelson Pereira dos Santos

O Anjo Daltônico (2005) - Fábio Rocha

O Anjo Negro (1972) - José Umberto Dias

O Boca do Inferno - Agnaldo Siri Azevedo

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969) - Glauber Rocha

O Fim do Homem Cordial (2004) - Daniel Lisboa

O Homem que Copiava (2003) - Jorge Furtado

O Homem do Ano (2003) - José Henrique Fonseca

Olga (2004) - Jayme Monjardim

O Mágico e o Delegado (1983) - Fernando Coni Campos

O Pagador de Promessas (1962) - Anselmo Duarte

Ó Paí, Ó (2007) - Monique Gardemberg

Os pastores da noite ou Otália da Bahia (1977) - Marcel Camus

Orfeu Negro (1959) - Marcel Camus

P

Pelores (2006) - Aline Frey e Marília Hughes

Pelourinho (1975) - Vito Diniz

Perâmbulo (1968) - José Umberto

Porta de Fogo (1984) - Edgard Navarro

Q

Quilombos da Bahia (2004) - Antônio Olavo

R

Redenção (1955-1959) - Roberto Pires
Rei do Cagaço (1977) - Edgard Navarro
Resistência da Lua (1985) - Otávio Bezerra
Rio Zona Norte (1957) - Nelson Pereira dos Santos
Rio 40 graus (1953) - Nelson Pereira dos Santos

S

Samba Riachão (2001) - Jorge Alfredo
Saneamento Básico o Filme (2007) - Jorge Furtado
Se Eu Fosse Você (2006) - Daniel Filho
Shaft (1971) - Melvin Van Peebles
Sweet sweetback's baadasssss song (1971) - Melvin Van Peebles
Superfly (1972) - Melvin Van Peebles
Superoutro (1989) - Edgard Navarro

T

Tenda dos Milagres (1977) - Néelson Pereira dos Santos
Terra em Transe (1967) - Glauber Rocha
Tocaia no Asfalto (1962) - Roberto Pires
Três Cabras de Lampião (1962) - Aurélio Teixeira
Tropa de Elite (2007) - José Padilha

U

Um Dia na Rampa (1959) - Luiz Paulino dos Santos

V

Vôo Interrompido (1969) - José Umberto

W

Woman on Top (2000) - Fina Torres

APÊNDICE C

LISTA DE FOTOGRAMAS E FIGURAS

- 45 Fotograma 1 – Aruã comemora a calmaria do mar.
- 47 Fotogramas 2 e 3 – Jogo da capoeira.
- 48 Fotograma 4 – Roda de samba.
- 53 Fotograma 5 – Aruã afaga Naína
- 55 Fotogramas 6 e 7 – Cota seduz Aruã
- 57 Figura 1 – Cartaz de *Barravento*.
- 63 Fotograma 8 – Primeira aparição de Calunga.
- 65 Fotogramas 9 e 10 – Calunga subverte a família.
- 66 Fotograma 11 – Calunga vestido de Exu.
- 68 Fotogramas 12 e 13 – Calunga vestido de branco.
- 70 Fotogramas 14 a 21 – Uma semana épica.
- 74 Figura 2 – Cartaz de *O Anjo Negro*.
- 82 Fotogramas 22 a 27 – Policiais invadem terreiro de Candomblé.
- 89 Figura 3 – Cartaz de *Tenda dos Milagres*.
- 97 Fotogramas 28 e 29 – Rinha de briga de galos.
- 100 Fotogramas 30 e 31 – Karina na boate e no consultório.
- 102 Fotograma 32 – Deco, Karina e Naldinho.
- 104 Figura 4 – Cartaz de *Cidade Baixa*
- 107 Fotograma 33 – Discussão entre Roque e Boca.
- 114 Fotograma 34 – o Brau Raimundinho.
- 115 Fotograma 35 – Rosa dança para Roque.
- 118 Fotograma 36 – As Baianas conversam com Psilene.
- 121 Figura 5 – Cartaz de *Ó Paí, Ó*.

COLOREÃO

Formato	16 x 23 cm
Tipografia	Documenta 10,5/15,5 (texto) e Panefresco (títulos)
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Duo Design 300 g/m ² (capa)
Impressão	EDUFBA
Capa e Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	300 exemplares

A COLEÇÃO TEMAS AFRO tem por objetivo a publicação de livros com temáticas relacionadas aos grupos étnicos afrobrasileiros, africanos e afrocaribenhos. Prezando pela interdisciplinaridade, os livros são oriundos de pesquisas realizadas nas mais diferentes áreas do conhecimento, tais como História, Antropologia, Sociologia, Literatura, Educação e Artes.



ISBN-978-85-232-0853-0



9 788523 208530