



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDO ÉTNICOS E AFRICANOS**

LUNA CRISTINA CASTRO NERY

**O NEGRO ENCENA A BAHIA:
IMAGENS E REPRESENTAÇÕES ÉTNICAS EM CINCO
FILMES BAIANOS DE FICÇÃO**

Salvador
2010

LUNA CRISTINA CASTRO NERY

**O NEGRO ENCENA A BAHIA:
IMAGENS E REPRESENTAÇÕES ÉTNICAS EM CINCO
FILMES BAIANOS DE FICÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos, sob orientação do Prof.ºDr.ºCláudio Pereira.

Salvador
2010

Dedico este estudo a

Neto, meu pai, um autodidata por excelência.

Cláudio, meu orientador, por praticar a essência do que é ensinar.

AGRADECIMENTOS

Àqueles que apoiaram, torceram, ouviram pacientemente, se preocuparam, ajudaram e estiveram presentes, em especial: Linda, Carol, Amadeu, Zilda e Iracema.

À Lucas, pelas conversas e reflexões, pelas trocas de energia e conhecimento.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa auxílio.

O pequeno aposento estava frio e tinha um cheiro maravilhoso de terebentina e óleo: as telas armazenadas, apoiadas umas nas outras, me pareciam livros deformados no sonho de alguém que soubesse vagamente o que eram livros e os houvesse imaginado enormes, feitos de uma única página dura e grossa.

Alberto Manguel

RESUMO

As abordagens dos estudos sobre cinema passam pelo entendimento de cinema não apenas como arte, mas como prática social. 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. Assim, a proposta desta pesquisa é analisar a representação do negro em filmes de longa-metragem de ficção baianos, ressaltando que o objetivo é tratar de um contexto relacional, em que negros, brancos e mestiços estão implicados socialmente. Em um primeiro momento, foi realizado um amplo levantamento dos filmes baianos, aqueles realizados na Bahia e/ou por diretores baianos e/ou que tivessem a Bahia como temática. A partir disto, foram selecionados como foco de análise, os seguintes: *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. As análises foram elaboradas com base em uma postura interdisciplinar e se amparam em uma abordagem sociológica, tendo em vista que qualquer obra cinematográfica é sempre portadora de indícios significativos da sociedade que a produziu.

Palavras-chave: Cinema Baiano. Cinema Negro. Estereótipos.

ABSTRACT

The approaches of film studies pass through the understanding of cinema not only as art but also to a social practice. Therefore, beyond aesthetic conventions, we must highlight the relationship between cinema and society, history and culture, in other words, film as a sociocultural process. Therefore, the purpose of this research is to analyze the representation of black people in Bahia's fiction film, emphasizing that the goal is to discuss a relational context, where black people, white people and mixed race people are socially involved. At first we performed a broad survey of Bahia's films, were considered those conducted in Bahia, and/or by directors from Bahia, and/or it had Bahia as a theme, we selected as the focus of analysis, the following: *Barravento* (1961) by Glauber Rocha; *O Anjo Negro* (1972) by José Umberto; *Tenda dos Milagres* (1977) by Nelson Pereira dos Santos, *Cidade Baixa* (2005) by Sérgio Machado and *ÓPaí, Ó* (2007) by Monique Gardenberg. The analysis were based on an interdisciplinary position and they are hold in a sociological approach, considering that any film work is always in possession of significant evidence from the society that produced it.

Keywords: Cinema from Bahia. Black Cinema. Stereotypes.

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1	Aruã comemora a calmaria do mar.....	43
Fotograma 2	Jogo da capoeira.....	45
Fotograma 3	Jogo da capoeira.....	45
Fotograma 4	Roda de samba.....	46
Fotograma 5	Aruã afaga Naína.....	50
Fotograma 6	Cota seduz Aruã.....	51
Fotograma 7	Cota seduz Aruã.....	51
Fotograma 8	Primeira aparição de Calunga.	57
Fotograma 9	Calunga subverte a família.....	59
Fotograma 10	Calunga subverte a família.....	59
Fotograma 11	Calunga vestido de Exu.....	60
Fotograma 12	Calunga vestido de branco.....	62
Fotograma 13	Calunga vestido de branco.....	62
Fotograma 14	Uma semana épica.....	63
Fotograma 15	Uma semana épica.....	63
Fotograma 16	Uma semana épica.....	63
Fotograma 17	Uma semana épica.....	63
Fotograma 18	Uma semana épica.....	63
Fotograma 19	Uma semana épica.....	63
Fotograma 20	Uma semana épica.....	63
Fotograma 21	Uma semana épica.....	63
Fotograma 22	Policiais invadem terreiro de Candomblé.....	72
Fotograma 23	Policiais invadem terreiro de Candomblé.....	72
Fotograma 24	Policiais invadem terreiro de Candomblé.....	72
Fotograma 25	Policiais invadem terreiro de Candomblé.....	72
Fotograma 26	Policiais invadem terreiro de Candomblé.....	72
Fotograma 27	Policiais invadem terreiro de Candomblé.....	72
Fotograma 28	Rinha de briga de galos.....	82
Fotograma 29	Rinha de briga de galos.....	82
Fotograma 30	Karina na boate e no consultório.....	85
Fotograma 31	Karina na boate e no consultório.....	85

Fotograma 32	Deco, Karina e Naldinho.....	86
Fotograma 33	Discussão entre Roque e Boca.....	89
Fotograma 34	O Brau Raimundinho.....	95
Fotograma 35	Rosa dança para Roque.....	96
Fotograma 36	As Baianas conversam com Psilene.....	98
Fotograma 37	Mãe de santo e pastor.....	99
Fotograma 38	Mãe de santo e pastor.....	99
Fotograma 39	Reginaldo e Yolanda.....	100

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Cartaz de Barravento.....	108
Figura 2 Cartaz de O Anjo Negro.....	112
Figura 3 Cartaz de Tenda dos Milagres.....	115
Figura 4 Cartaz de Cidade Baixa.....	118
Figura 5 Cartaz de Ó,Paí,ó.....	121

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 QUESTÕES METODOLÓGICAS.....	13
1.2 QUESTÕES ESTRUTURAIS.....	15
2 O NEGRO NO BRASIL.....	19
2.1 MÍDIA, RACISMO E ESTEREÓTIPOS.....	21
2.2 O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO.....	27
2.3 CINEASTA NEGRO X CINEMA NEGRO.....	34
3 BARRAVENTO.....	40
4 O ANJO NEGRO.....	53
5 TENDA DOS MILAGRES.....	65
6 CIDADE BAIXA.....	78
7 Ó PAÍÓ.....	87
8 ANÁLISE DOS CARTAZES.....	101
8.1 DESCONSTRUINDO AS IMAGENS.....	105
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	129
APÊNDICE A – Filmografia Básica (Ficha Técnica).....	136
APÊNDICE B – Filmografia Complementar.....	138
ANEXO 1 – Roteiro.....	141



CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

O CINEMA ENQUANTO PROCESSO SOCIOCULTURAL

Não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará
ao público, a consciência de sua própria existência.
Glauber Rocha¹

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 desta pesquisa é tecer análises a respeito de representações étnicas em filmes de longa-metragem de ficção baianos, ressaltando que o foco principal será o negro, mas sem excluir outros grupos, já que o objetivo é tratar de um contexto relacional, em que negros, brancos e mestiços estão implicados historicamente 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”. Esta pesquisa também surge com o intuito de reforçar a fala de XAVIER (2006, p.18) que critica o “dogma da auto-representação” 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 e a posição em que se está e não a proclamação de onde se veio, como se a exibição do atestado de origem fosse um 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.

¹ As epígrafes utilizadas no início de cada capítulo são trechos de manuscrito de autoria Glauber Rocha disponíveis no site “Tempo Glauber”. (Ver ROCHA, 2010).

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, ou seja, na parte estética. 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, sabemos que são infinitas as possibilidades de leitura de um filme. É nesse sentido que Gomes (2004) considera 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.

Vanoye *et.al.* (1994) afirma que analisar um filme ou um fragmento é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar. A seguir serão expostas algumas considerações em torno da metodologia utilizada na pesquisa e sobre a composição do trabalho.

1.1 QUESTÕES METODOLÓGICAS

Foi imprescindível a busca por critérios para a seleção dos filmes a serem analisados. O primeiro passo foi realizar um amplo levantamento dos filmes baianos já produzidos, uma vez que, até então, não existia um arquivo dessa natureza².

Foram considerados “filmes baianos”, aqueles produzidos na Bahia e/ou por diretores baianos e/ou que tivessem a Bahia como temática. Incluindo curta, média e longa metragem, ficção, documentário, experimental e animação. Nos formatos de 35mm, 16mm, 8mm e digital. Entre os anos de 1910, quando se tem os primeiros registros, até o ano de 2008. Neste levantamento, foram cadastrados cerca de 500 filmes e vídeos e um total de 116 diretores.

A partir da identificação de momentos significativos na historiografia do cinema na Bahia, foi possível estabelecer critérios para os recortes dos filmes a serem analisados. Esses critérios

² Em dezembro de 2008, foi lançado o site: <www.filmografiabaiana.com.br>, contendo informações básicas sobre a maior quantidade de filmes produzidos no Estado.

foram decididos durante a reunião com a banca de qualificação³, quando foi possível estabelecer que os filmes baianos deveriam ser longa-metragem e de ficção; também deveriam ser obras significativas (premiações, alcance de público, críticas, investimentos, etc.) dos momentos destacados. Nesta ocasião, houve a indicação de um total de dez filmes.

Não foi possível trabalhar com todos sugeridos, isso se deu por diversos motivos, podendo-se destacar a dificuldade de acesso a alguns que se encontravam ainda em VHS e em péssimas condições de áudio e vídeo. Outros simplesmente não foram possíveis encontrar em arquivos e locadoras da cidade e nem mesmo na internet, além disso, analisar dez filmes é um trabalho extenso para o período de duração de uma pesquisa de mestrado, que é de no máximo dois anos.

Nessas perspectivas, foram escolhidos cinco filmes 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. Uma quantidade que pode ser considerada representativa, tendo em vista que o total de longas-metragens de ficção baianos em 35mm correspondem a 24 filmes⁴.

Sabe-se que 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 aceita pela comunidade acadêmica.

Neste sentido, reforça-se a ideia da postura interdisciplinar 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 necessita examinar o discurso falado e os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: cenário, trilha sonora, ação gestual, etc. Também deve estar apoiada na compreensão de que o filme é construído a partir de diversos discursos que interagem entre si.

³ A banca de qualificação é uma exigência do programa de mestrado e consiste em uma avaliação preliminar da pesquisa que está sendo desenvolvida, essa avaliação é feita pelo próprio orientador e por dois professores convidados.

⁴ Dado disponível no site: <filmografiabaiana.com.br>.

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”.

Nessas perspectivas, as análises serão conduzidas da seguinte maneira:

1. Assistir ao filme.
2. Pesquisar o processo de construção: contexto histórico, mercadológico, direção, produção, etc.
3. Discriminar eixos temáticos sugeridos pela obra.
4. Refletir de forma crítica, sobre diálogos e imagens, baseando-se nos fundamentos teóricos levantados.

Como instrumento de pesquisa, será elaborado um roteiro (Anexo 1) para conduzir as análises, esse roteiro focará: no contexto histórico do filme, nas características dos personagens, nos eixos temáticos abordados e na construção dos cartazes. As análises serão uma espécie de “descrição crítica”, ou seja, trabalhar com os sentidos apreensíveis no que é mais aparente no filme.

1.2 QUESTÕES ESTRUTURAIS

Ao longo do trabalho, serão apresentados fotogramas intercalados ao texto, que corresponderão a recorte de trechos dos referidos filmes, essa escolha estrutural é fundamental, pois a imagem valida o argumento utilizado, torna a análise palatável, principalmente para o leitor que ainda não assistiu ao filme. Dessa forma, entende-se imprescindível a utilização da imagem, uma vez que é possível lançar mão de tal recurso. Já a denominação de figuras, refere-se apenas às imagens dos cartazes fílmicos.

O trabalho terá este capítulo introdutório, cujo objetivo é explanar considerações sobre a metodologia e estrutura da pesquisa. No segundo 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. Assim, serão abordadas questões teóricas referentes ao embranquecimento, racismo e estereótipos.

Ainda, no segundo capítulo, serão apresentadas duas publicações significativas que analisam a imagem do negro no cinema brasileiro: o pioneiro *O Negro Brasileiro e o Cinema* (2001) de João Carlos Rodrigues, e o recentemente traduzido *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. Por fim, serão discutidas questões conceituais que diferem os termos cinema negro e cineastas negros.

O cinema baiano é objeto de estudo dessa pesquisa, como já dito anteriormente. A partir da identificação de momentos significativos na historiografia do cinema na Bahia, foi possível estabelecer critérios para os recortes dos filmes a serem analisados. Cumpre destacar brevemente o contexto em que estão inseridos os filmes selecionados.

O cinema baiano teve o início do registro cinematográfico com Diomedes Gramacho e José Dias da Costa que exibem, em 1910, os precursores *Segunda-feira do Bonfim* e *Regatas da Bahia*. Só a partir dos anos 1930 que Alexandre Robato Filho passa do mero registro para uma confecção documental mais ritmada. A efervescência cultural⁵ do estado nos anos 1950 dá início ao Clube de Cinema da Bahia, fundado por Walter da Silveira. É *Redenção* de Roberto Pires o primeiro longa-metragem baiano, filme responsável por consolidar o grupo de cineastas e produtores que culminaria o Ciclo Baiano de Cinema (1959-1962), considerado o embrião do Cinema Novo, pretendia transformar Salvador em verdadeiro centro produtor de filmes, nesse período Salvador foi considerada a “Meca do Cinema Brasileiro⁶”. Para se ter ideia, entre 1959 e 1964, sete longas foram feitos por cineastas na Bahia, enquanto em todo o restante do país nove filmes foram produzidos.

⁵ Termo criado por RISÉRIO (1995).

⁶ Jornal francês “Journal Les Lettres Françaises”, em 1962.

Assim, o terceiro capítulo consistirá na análise do filme *Barravento* (1961) de Glauber Rocha, cineasta que se destacou nesse período e tornou-se peça fundamental para a compreensão do cinema nacional, talvez o diretor brasileiro de maior reconhecimento internacional, *Barravento* é seu primeiro longa-metragem, mergulha nas tradições locais, pondo em foco a pesca artesanal e os rituais religiosos afro-baianos com o 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 do início da década de 1960 ao conquistar prêmios em festivais europeus.

O quarto 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. A eclosão do ciclo se dá em 1969, com *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*, de André Luiz Oliveira. *O Anjo Negro* é o filme que, de certa maneira, fecha esse o período que poderia ser chamado de “surto contracultural baiano”. A temática trata da influência da cultura negra na sociedade colonial através de um personagem negro que se intromete no seio de uma família patriarcal.

No quinto capítulo, o filme analisado será *Tenda dos Milagres* (1977) de Nelson Pereira dos Santos. Após o Surto Contracultural, destaca-se o Movimento Super-8 baiano, que gerou mais de 200 curtas, sendo que muitos destes circularam nas *Jornadas de Cinema da Bahia*⁷ organizadas por Guido Araújo a partir de 1973. É no final desta década que surge o filme baseado na obra homônima do escritor Jorge Amado publicada em 1969, a história é centrada no bedel da Faculdade de Medicina Pedro Arcanjo, mulato, capoeirista, tocador de violão, que passa a defender a raça dos seus ancestrais africanos.

Pereira dos Santos expressa seu respeito e imerge verdadeiramente na cultura afro-brasileira presente na Bahia. Isso o distancia da definição de “diretor de olhar estrangeiro”, e esse fator foi decisivo para a escolha do filme, inclusive fomenta as discussões em torno do termo cinema baiano, que, neste trabalho, considera não só os filmes feitos por cineastas baianos,

⁷Um dos mais antigos festivais de cinema do Brasil, voltado para o documentário e para o cinema de caráter social e político e tornou-se foco de resistência do cinema independente e da cultura brasileira contra o autoritarismo.

mas, também, aqueles que são produzidos na Bahia ou trazem algum aspecto da Bahia como temática.

O capítulo seis e sete corresponderão respectivamente às análises dos filmes *Cidade Baixa* (2005) de Sérgio Machado e *Ó Paí, Ó* (2007) de Monique Gardenberg. Na década de 1980 a produção de cinema cai drasticamente e nos anos 1990 o cinema brasileiro mergulha em sua maior crise histórica. É a partir dos anos 2000 que a produção em longa-metragem volta a crescer. Os filmes escolhidos são significativos desse período, as obras tiveram Salvador como cenário para histórias que falam essencialmente de pessoas, seus sentimentos, suas vidas no submundo da cidade, trazem os mesmos atores - Lázaro Ramos e Wagner Moura - como personagens principais, no entanto, as abordagens são bem diferentes, quiçá opostas.

É importante destacar que todos dos filmes selecionados possuem protagonistas negros com características diversas, além disso, tratam de temáticas que envolvem algum aspecto do universo afro-descendente, esses critérios foram, de fato, os mais relevantes. Restará ainda um capítulo referente a leitura imagética dos cartazes das obras, o oitavo capítulo irá se debruçar na desconstrução das imagens condensadas nos cartazes fílmicos, uma vez que a natureza da anunciação cinematográfica comporta a idéia de que o cartaz representa um acontecimento situado no espaço e no tempo, e esse acontecimento pode gerar inúmeras indagações: Porque este arranjo? Porque este espaço? Porque este personagem? Essas interrogativas podem ser respondidas à medida que se estabelecem relações entre os cartazes e os filmes que anunciam.



CAPÍTULO 2

O NEGRO NO BRASIL

DINÂMICAS DE EXCLUSÃO

Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo:
até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade.
Glauber Rocha

O presente capítulo aponta questões teóricas que ajudarão a construir o argumento das análises fílmicas posteriores. O objetivo principal é apresentar um preâmbulo acerca da configuração da imagem do negro em produtos midiáticos brasileiros, mais precisamente no cinema. As discussões aqui abordadas tratam da ideia de brancura pura e maculada que chega a transcender o homem branco; da problemática racial que está além de questões econômicas e financeiras; da mídia que induz dinâmicas de exclusão quando se fala de sujeitos negros; do poder do cinema enquanto fonte imagética capaz de alterar a própria história; de estereótipos e alegorização de grupos oprimidos.

Ainda neste capítulo serão apresentadas duas publicações significativas que analisam a imagem do negro no cinema brasileiro. A primeira obra é o livro pioneiro *O Negro Brasileiro e o Cinema* (2001) de João Carlos Rodrigues, que buscou averiguar como o cinema nacional refletiu a imagem do negro brasileiro. O autor utilizou o estudo de arquétipos e criou categorias de estereótipos referentes aos personagens. O esforço aqui demandado foi o de relacionar essas categorias com personagens de filmes baianos. A segunda obra apresentada é *Multiculturalismo Tropical* (2008) do norte-americano Robert Stam. A partir de uma perspectiva histórica, o autor discute como foram construídas as imagens do negro e do índio no cinema brasileiro, além disso, põe em debate os mitos de separação norte-americanos e os mitos de fusão brasileiros.

O último ponto abordado neste capítulo refere-se a questões conceituais que diferem os termos “cinema negro” e “cineastas negros”. Trata da emergência de diretores negros nos anos 1970; dos cineastas negros brasileiros e baianos; dos debates que diferem o filme de “assunto negro” do de “autor negro”; de manifestos (dogma feijoada) e fenômenos (cinema-favela) atuais que reabrem essas discussões sobre a conceitualização do cinema negro.

2.1 MÍDIA, RACISMO E ESTEREÓTIPOS

Nota-se que no Brasil traços raciais e étnicos, diferentes do hegemônico 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 afro-descendente e consciência étnica. A violência com a qual o negro no Brasil sempre esteve submetido é, antes de tudo, a tendência a 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 de sua história pessoal e de seu corpo. Todos os seus ideais convertem-se em um ideal de retorno ao passado, onde ele poderia ter sido branco, ou na projeção de um futuro, onde seu corpo e identidade negros deverão desaparecer.

Na visão desta autora, o sujeito negro oprimido ver 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 maculada 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 irreal. 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).

A mesma autora explica 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 que Appiah (1997) levanta é que a própria categoria de negro é, no fundo, 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 recordado 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, conformar 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 anti-racismo tem que 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 a 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, mas o racismo brasileiro é “enlouquecedoramente abstrato”, pragmático, paternalista, tende a ser disfarçado, expressa-se em ações e através da auto-rejeição, 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 neste 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. De fato, não se faz presente a afirmação aberta do racismo através de mecanismos de segregação e inferioridade, no entanto, 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, e quando aparecem, ocupam papel de pessoas subalternas ou de marginais. 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 grande 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, subentende-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, a ideia de que o belo é o branco.

No teatro, na televisão e no cinema os negros estão destinados a papéis secundários. Para o cineasta e ator negro Waldir Onofre⁸ são papéis que não permitem mostrar talento e que fazem da negritude sinônimo do mal e da violência. O ator Antônio Pitanga, que também é negro, levanta as dificuldades do ator negro, para ele, não seria preciso estar escrito nos roteiros: “negros de 30 anos”, deveria bastar “forte, alto, bem-apeado, 30 anos”, no entanto, um diretor que 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 (2002, 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.

O que Araújo (2002) indaga é o 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, incrivelmente, para ele, 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, para 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 para outros meios midiáticos, 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.

⁸ Entrevista para *Última Hora*, 12 de junho de 1976.

É através das mídias que as desigualdades raciais são naturalizadas, ratificadas e racionalizadas, tornam-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, tratam-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 ditas 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. O que ocorre é 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 altera 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 a 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, surgem em diferentes tipos de contextos cumprindo uma série de funções, 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) exemplifica: 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 pode ter parecido um fenômeno casual. Para eles, os retratos negativos causam devastações psíquicas e não são um erro de percepção, ao contrário, são formas de controle social. O termo “marca plural” projeta os povos colonizados como se fossem “todos a mesma coisa”, qualquer comportamento negativo por qualquer membro da comunidade é instantaneamente generalizado como típico, apontando para um perpétuo retorno na direção de uma essência presumidamente negativa.

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 aquela da esfera política no qual questões sobre imitação e representação escorregam facilmente para questões de delegação de voz. (STAM e 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) 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 no mundo, para algumas comunidades eles são apenas desconfortáveis, pois algumas tem 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, dependeria 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 interpretada como um assalto aos fundamentos do universo.

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

2.2 O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO

Há duas publicações significativas sobre a imagem do negro no cinema brasileiro: o pioneiro *O Negro Brasileiro e o Cinema* (2001) de João Carlos Rodrigues, e o recentemente traduzido *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 arquétipos⁹ e a verificação da transferência de fatos históricos para filmes, sem excluir as esparsas obras de cineastas negros e o registro de personalidades em documentários.

Nesta pesquisa de caráter extremamente abrangente, o autor apontou estereótipos mais comuns no cinema - diga-se de passagem, muitas vezes baseados em personagens da literatura, da qual o cinema constantemente se alimenta. Muitos dos estereótipos são oriundos

⁹ 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.

do tempo da escravidão, outros estão ainda hoje em formação no nosso inconsciente, mas nem todos são pejorativos.

No cinema baiano podemos encontrar imagens que correspondem a alguns dos arquétipos apresentados por Rodrigues (2001). Serão feitas algumas considerações sobre os principais arquétipos e exemplificações extraídas de obras cinematográficas baianas, no entanto, vale destacar que na maioria das vezes os personagens não se limitam a determinado arquétipo, pelo contrário, eles assumem características comuns a vários. Além disso, é preciso deixar claro que a imagem do negro no cinema brasileiro não seria propriamente a mesma que a imagem do negro no cinema baiano; há personagens que pertencem essencialmente à cinematografia baiana como, por exemplo, a baiana do acarajé. No entanto, essa primeira tentativa é de apenas atentar para as categorias descritas pelo autor.

O primeiro arquétipo é o **Preto-velho**, que na Umbanda, são espíritos que se apresentam no corpo de velhos africanos que viveram nas senzalas, majoritariamente como escravos que morreram no tronco ou de velhice. São sábios, ternos e 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** é uma subcategoria dos Pretos-velhos, pois possuem características extremamente semelhantes. Na cinematografia baiana é comum encontrar essas personagens, sobretudo em filmes documentados, como em *Cidade das Mulheres* (2005) de Lázaro Faria, e *Bahia de Todos os Exus* (1978) de Tuna espinheira. O filme *Quilombos da Bahia* (2004), de Antônio Olavo, retrata Pretos-velhos da vida real, num percurso de 7.000 km, mostra a epopéia sertaneja de forma ampla e aprofundada. O documentário reúne depoimentos de parentes de anciões como Eustaquio Francisco de 84 anos, Ambrosio Bispo de 90 anos, Ana Isidora de 109 anos e Maria dos Santos de 89 anos, todos exímios contadores de histórias que expressam diferentes pontos de vista sobre os acontecimentos históricos.

A **Mãe-Preta** é outro arquétipo descrito pelo autor, tipicamente oriundo da sociedade escravocrata brasileira, onde tantas vezes o filho do sinhô branco era amamentado por uma escrava negra. Sofredora e conformada, sacrifica-se pelo filho branco, nem sempre

reconhecida pela sua dedicação, morre quase santificada. Créo, de *Eu me lembro* (2005) de Edgard Navarro, é a equivalência perfeita, é a própria imagem da subordinação, a empregada da casa que faz as vezes de babá, canta e põe Guiga pra dormir. Enquanto toda a família vai ao teatro assistir à apresentação do menino no piano, ela acompanha tudo de casa, pelo radinho de pilha, mas igualmente orgulhosa. No final, quando fica velha demais para trabalhar é abandonada em um asilo e morre sozinha. A Mãe-Preta que antes fora ama-de-leite, na contemporaneidade, assume o papel da empregada doméstica que muitas vezes “quase” faz parte da família.

O **Mártir** seria outro fruto da escravidão. Surge na ficção que trata desse período, nem que seja apenas de passagem. Mesmo que na vida real o uso da tortura não fosse tão generalizado, os excessos ficaram no imaginário popular. No filme *Resistência da Lua* (1985) Otávio Bezerra busca ressaltar a importância da cultura negra através do discurso da revolta. Em uma cena ele utiliza três personagens negros que assumem a postura de Mártires capturados e mortos a tiros.

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. É muito comum nos filmes de época, mas seu equivalente contemporâneo seria o militante politizado. O Negro Revoltado de Roberto Pires é o Chico Diabo de *A grande feira* (1961), um marginal que tenta incendiar um depósito de gasolina, mas é contido pela multidão e acaba entregue à polícia. Já o Firmino de *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, é mais conseqüente. Volta da cidade grande e entra em choque com os outros negros, pescadores subdesenvolvidos. Em *O Fim do Homem Cordial* (2004) de Daniel Lisboa, o Negro Revoltado é representado pelos rebeldes que seqüestram o principal líder político da Bahia e exige que as imagens dele sejam exibidas no telejornal local.

Já o **Afrobaiano** 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. Roque

personagem de *Ó Paí Ó* (2007) de Monique Gardemberg é uma mistura do Afrobaiano com o **Nobre Selvagem**, cujas características são: dignidade, respeitabilidade, força de vontade. Roque é o negro alegre, articulador, carismático, sensual, apesar do senso de humor excessivo, sabe se colocar e se defender, inclusive de ofensas racistas.

O **Malandro** é apresentado com maior frequência como mulato do que 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 esperteza de Oxóssi. Os adolescentes de *Bahia de todos os santos* (1960) de Trigueirinho Neto vivem de biscates, contrabando, exploração de mulheres, pequenos roubos, sem perspectivas. Assim como os moleques de *Esses Moços* (2004) de Jorge Araripe, que sem maiores esforços prejudicam um senhor idoso desmemoriado e vivem nas ruas inventando formas de ganhar a vida.

Dentre os arquétipos femininos está a **Mulata Boazuda**, companheira do Malandro e sua equivalência do sexo feminino, reúne ao mesmo tempo características dos Orixás, Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Yemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúme, irritabilidade). Por sua vez, a **Musa** é um tipo pouco freqüente, não possui erotismo vulgar, pelo contrário, é pudica e respeitável, é 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 questões étnicas e raciais. Por uma perspectiva interdisciplinar, discute principalmente 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”. Embora tal proposição indique sutilmente uma comparação entre as cinematografias de ambos, isso não ocorre e muito menos se revela como intenção do autor.

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 poliétnicas, 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”¹⁰, combate “verdades” mal teorizadas que sustentam a flexibilidade brasileira e a friidez anglo-saxônica. Assim, o autor demonstra afinidades culturais entre o samba e o jazz, o *soul food*¹¹ e a feijoada, o *break* e a capoeira, afirma 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” 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 e nas palavras do autor: “embora os negros norte-americanos fossem relegados ao ‘porão’ da sociedade, ao menos eles dominavam o porão”.

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, onde

¹⁰ Darcy Ribeiro, *o Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*.

¹¹ Comida de raízes negras do sul dos Estados Unidos.

os negros são sub-representados e os indígenas alegorizados. Nesse sentido, o livro é uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros, 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*), 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 presenças significativas 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 se destaca como o negro mais importante do período - quiçá, de todos os tempos -, atuou em *Orfeu da Conceição*, *Também somos irmão*, *Matar ou Correr*, *Carnaval Atlântida*, *Os Cosmonautas*, 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, vulgo “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* privilegia estrelas brancas, mas se destaca como único filme do período que centra na temática negra. Não aborda o fato de a abolição ter servido 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 ser marca da obra de Nelson Pereira dos Santos. Já *Orfeu Negro* de Marcel Camus é acusado de ter iniciado milhões de não-brasileiros à cultura brasileira, forjando na consciência internacional uma associação entre a tríade: brasilidade, negritude e carnaval.

Foi mesmo no final da década de 1950 que o movimento cinemanovista criou um começo de 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 negra¹²”. *Ganga Zumba* festeja a república quilombola dos Palmares – ressaltando que Zumbi fundou um protótipo de uma sociedade “multicultural” muito antes do termo ser cunhado -, mostra o negro como agente histórico ativo, para Glauber Rocha, é o “único filme de diretor branco que não assumiu uma atitude paternalista”.

Na segunda fase do Cinema Novo (a 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*. Já os anos 1970 chegam com uma crescente consciência e militância negra onde emergem temas afro-brasileiros: *Compasso de Espera* expõe as inúmeras 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 desconstrói o discurso indianista caricaturado, é estruturado 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.

¹² Celso Prudente, *Barravento – O Negro como Possível Referencial Estético no Cinema Novo de Glauber Rocha*.

2.3 CINEASTA NEGRO X CINEMA NEGRO

A emergência de diretores negros de longas-metragens ocorreu ao longo dos anos 1970 e influenciou para 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 tornou-se 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 afro-descendentes 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 que, entre os anos de 1850 a 1920, eram habitados por escravos alforriados.

Consequentemente, a Bahia também teve pouquíssimos cineastas negros, *Na Boca do Mundo* (1977) do baiano Antonio Sampaio (Pitanga) é tido como um dos mais provocativos filmes 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* (1962), *Ganga Zumba* (1964), dentre outros. Foi justamente a convivência com os diretores que faziam o Cinema Novo que despertou a vontade de dirigir filmes.

Para Stam (2008), Pitanga moldou uma geração de atores em 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 o 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*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, clássicos do Cinema Novo. Também deixou sua marca em *Tenda dos Milagres* 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) concebido a partir da notícia de que a Barragem de Itaparica iria inundar várias cidades, inclusive Rodelas, situada às margens do Rio São Francisco, o filme trás 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.

Ademais, podemos citar 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 há debates que discutem a aplicação da expressão “cinema negro”, inclusive há 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 atualmente há uma nova geração de negros brasileiros que vem se dedicando a realizar seus próprios filmes, nas principais capitais do país.

Vale destacar o movimento paulista denominado Dogma Feijoada, 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 que 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 50 e 60, 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-herói, objeto ou escravo.

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?

Isso faz refletir a respeito do fenômeno “cinema-favela”, um tipo de cinema atual, que buscou inspiração em obras do cinema novo que ressaltam 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.

Mas o que acontece, atualmente, é que 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 tamanha 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 e até mesmo na demolição de clichês sobre a situação social do Brasil, mostrando que as realidades das favelas vão além do estereótipo do jovem sem perspectivas que acaba se tornando bandido.

No entanto, uma característica reveladora é que esses filmes foram dirigidos por cineastas pertencentes à classe média (ou alta) branca, por mais que as locações sejam nos próprios bairros periféricos e os atores quase sempre negros e moradores envolvidos com a comunidade. Seriam 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 brasileiras 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”.

No entanto, não se pode ignorar é que diversas pesquisas mostram que a representação do negro é constantemente baseada em estereótipos, e, em parte, a culpa deste fato se deve à

raridade de cineastas negros no Brasil. É justamente o que D'Adesky (1997) informa. Para ele a representação da participação afrodescendente nas produções cinematográficas, quase sempre é pautada na minimização, estereotípias 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 afrodescendente 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 auto-representação” 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 são cineastas 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 gestação 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 sócio-cultural do afrodescendente na sociedade. É imperativo que cineastas negros façam cinema negro, embora isso não queira dizer que cineastas não negros são 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 trás para a nossa - que também é a dele - um tipo

de descrição que jamais seremos capazes de entender, e 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 Santos¹³ 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 desconstruimos isso, tanto o que consideramos conhecimento quanto o que consideramos ignorância pode ser o ponto que se idealiza chegar.

¹³ Palestra realizada no Centro de Estudos Afro-Orientais (Salvador-BA) 2008.



CAPÍTULO 3

BARRAVENTO

CADA NEGRO QUE CONQUISTAR A LIBERDADE
LIBERTA OUTRO MILHÃO

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 com o 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 realização de uma longa metragem, Glauber realizou vários curtas, ao mesmo tempo que se dedicava ao cineclubismo e fundava uma produtora. Glauber Rocha foi um cineasta controvertido e incompreendido no seu tempo, tendo 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. Foi com *Terra em Transe* (1967) que se tornou reconhecido, 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* 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 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.”

No entanto, ao assumir a direção do filme, Glauber transformaria um drama de amor e mar em um filme que buscava discutir 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 de 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) são necessários para que *Barravento* possa ser concluído.

Ainda de acordo com Setaro (2008), o golpe sofrido por Luis Paulino dos Santos, segundo Rex Schindler, produtor do filme, não pode ser considerado assim. Schindler diz que 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 ao *Barravento* querido 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 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 preocupações pessoais do diretor: “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 os 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 elabora-se 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 um trilogia de autores diferentes, pode-se afirmar que a proximidade entre o pensamento dos realizadores resultou de um preocupação social e política que atingia mais amplamente a sociedade, expressando-se no 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, pág.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, cheio de ideias revolucionárias que vai se chocar com 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.



Fotograma 1 - Aruã comemora a calmaria do mar.

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 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 (ROCHA, 1981, p.307).

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

Assim, *Barravento* surge como uma manifestação político-cultural a favor da luta pela libertação negra. As lendas preliminares do filme resumem essa 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 e sobre a Bahia 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 dos orixás, o candomblé simbolizando uma força decadente 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 Hélio¹⁴ – tão

¹⁴ Hélio de Oliveira, artista plástico baiano falecido em 1962.

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).

A primeira vista, a metáfora apresentada no filme é que o negro moderno e urbanizado derrota o negro semi-tribal próximo das raízes africanas, o que, de certa forma, é um pensamento preconceituoso, no entanto, característico da mentalidade de intelectuais da época. 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 credences, 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: cantos, rituais, canções de trabalhos, sambas, percussão, é responsável por conduzir as emoções em boa parte do filme.

Assim como nas cenas onde a capoeira é praticada, primeiro em forma de brincadeira, gratuitamente, ao som do berimbau, após uma roda de samba, em outro momento, 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 (2009), a sequência do samba de roda em Barravento é uma muito bem sucedida referência a uma prática lúdica, fundamental para a cultura popular baiana. O diretor incorpora 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 e de participar de uma cerimônia cultural na qual a coletividade festeja o fato de estarem juntos.

A roda de samba em Barravento se forma com a chegada de Firmino, mas os habitantes da aldeia, ao incorporar tão espontaneamente a prática, demonstram que a mesma faz parte de seus comportamentos cotidianos, como por exemplo, quando eles vão pescar e depois querem agradecer o que trouxeram. O fato de reunir-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 (2009):

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, compenetrado 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, 2009, p.117).

O filme sacraliza o trabalho coletivo, evocando um mundo onde arte, religião e vida cotidiana se encontram entrelaçadas mesmo 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 não ser ele próprio capaz de aceitar que os outros aceitem uma vida simples, porém subordinada.

Firmino é um típico malandro, um “elemento subversivo” como ele próprio se define. É interessante observar que 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.

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.

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 carrega uma ambigüidade ao querer trazer a consciência social para a comunidade de pescadores, e, para isso, usar a estratégia da religião, quando essa é apontada pelo mesmo como principal causa da alienação do povo.

Outra questão de ambigüidade em relação ao personagem é o fato dele 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 está no próprio fato de recorrer à profanação e se explicita na forma do pedido a Cota quando fala em termos de quebrar o feitiço. Sua descrença é posta em prática quando é necessário 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 isto 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 do que estes 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 inicia 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 faz 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, ao chamar atenção para o trabalho do pescador, ambos refutam o “mito do nativo preguiçoso”.

Enfatizam o lado comunitário da vida dos jangadeiros, assim como o papel opressivo dos donos da indústria pesqueira.

Ocorre que Barravento fez uma ruptura nas convenções raciais de elenco e trama no 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 Iemanjá, é justamente ela que 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 onde 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, já que a mesma sai do plano cultural e simbólico e passa para um plano mais forte e real, uma vez que atrai até mesmo os que não participam e 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 rondada 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 deveria 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 cidade trabalhar para a gente ter uma rede nossa. Firmino é ruim mais tem razão ninguém liga pra preto e pobre, nos temos que resolver a nossa vida e a de todo mundo. Agora eu tenho coragem.

A fala de Aruã revela também a vitória de Firmino, porque de fato Aruã acaba partindo para a cidade grande, a fim de aprender coisas novas e ajudar a comunidade. Aruã 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 a esta solução está além da religião e do amor.



Fotograma 5 – Aruã afaga Naína

A outra personagem relevante feminina é Cota vivida pela atriz Luíza Maranhão, nascida em Porto Alegre, desenvolveu uma 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 Barravento 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 Diegues; *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 altiva.

Cota é solitária, apaixonada e, apesar da fala liberal e dona de si: *Eu não dependo de nada da vida, não tem gente da cidade que passe por aqui sem baixar os beijos 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 as pessoas da comunidade, mas ao perguntar a para 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) e Iemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúmes, irritabilidade). A mulata que está associada ao sexo, mas que não é a mulher para se casar, ela expressa uma 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.

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 é um marco. Uma espécie de ponto de chegada e ao mesmo tempo ponto de partida. Resultado 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).



CAPÍTULO 4

O ANJO NEGRO

HOJE É DIA EM QUE PRETO BEBE DO MESMO
VINHO QUE BRANCO

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes,
estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto.
Glauber Rocha

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, 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 foram realizadas nos EUA na década de 1970, eram produções com temática e atores negros classificados 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, dirigidas profissionalmente, e que acabaram tendo uma receptividade razoável entre a classe média negra.

Conforme Rodrigues (2001), eram entretanto, filmes “intelectuais” com pouco atrativo para as platéias dos guetos urbanos, onde estavam a maioria do público afro-americano de então: masculino, entre 15 e 25 anos, e desempregado. Para suprir essa demanda, os grandes estúdios criaram os *black exploitation*, uma versão dos filmes étnicos dos anos 20, 30 e 40, mas com novos ingredientes como sexo, drogas e violência. Então os diretores seguiram essa fórmula em novos filmes e alcançaram estrondosa receptividade.

Já no Brasil, foi em 1978 que emergiu no país o Movimento Negro Unificado que buscava desmistificar o Brasil como paraíso da democracia racial, neste contexto, surge o termo Cinema Negro deitando raízes no Cinema Novo. Cumpre observar, conforme relata Prudente (2005), que 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, justamente com Glauber Rocha - ideólogo do cinemanovismo – no filme *Leão de sete cabeças* (1970), por exemplo, narra a luta pela descolonização e as dificuldades da trajetória da libertação, e desenha uma espécie de africanidade, valendo-se de signos que dimensionavam o universo africano.

Nesse período há uma crescente consciência e militância negra e a cinematografia brasileira constantemente destacou 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 *et.al.* (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 trata-se 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, droga 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, “que 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 *et.al.* 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, o reprisou 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 *Perâmbulo* (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, é sobre 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, torna-se, para sobreviver, 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 nos inícios 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 do ator se doar a um papel, e principalmente, as 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 enquanto 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.

Enquanto 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. No entanto, ele dando o braço a torcer, 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.



Fotogramas 9 e 10 – Calunga subverte a família.

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.

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 tem que agora 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 Nzàm̀bì - 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 vc 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 *bantú* 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 ao 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* (1962) 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 imagens negativa de Exu, que está associada 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.

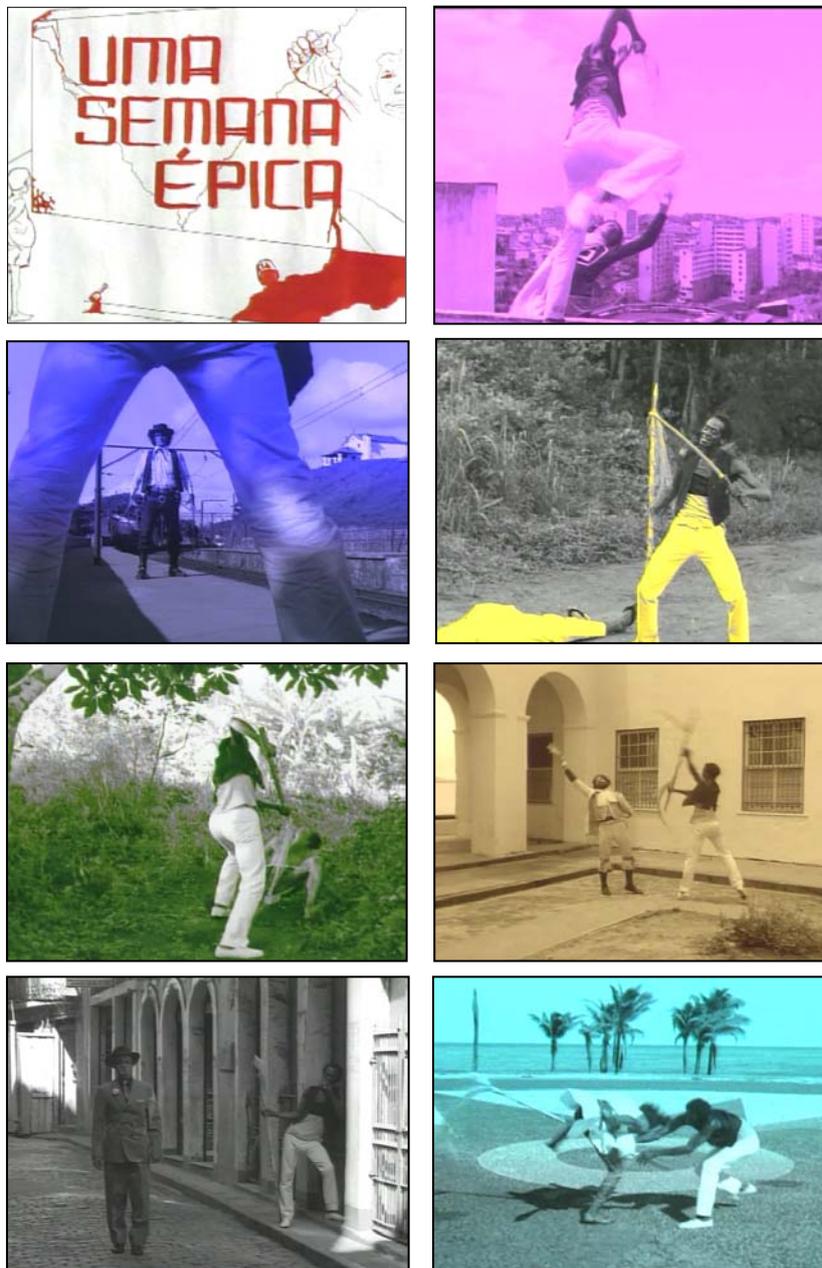
“O que sei, é, que em tais doenças Satanás anda metido, e que só tal padre-mestre pode ensinar tais delírios”. Gregório de Matos.

“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.”

A análise realizada por Bacelar (2006) 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”, e 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 “domesticar” e incorporar as manifestações afro-brasileiras à propalada “bainidade” (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 Cawboy; 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 mesmo 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.



CAPÍTULO 5

TENDA DOS MILAGRES

NÃO ME VENHA COM BRANCURAS NA BAHIA

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 centrava nos rituais da Umbanda e 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 é quem o ajuda 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”, essa denominação pode ser 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. Investiga 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); 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 emergem da mesa de montagem do poeta e cineasta Fausto Pena (Hugo Carvana), esses fragmentos se referem a Pedro Arcanjo. 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 a 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, mas ao mesmo tempo critica essa ingênua presunção.

Apesar do anti-colonialismo 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 animalisca*, 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, o filme participa de sua objetificação, reproduzindo assim a tendência da obra de Jorge Amado de exaltar fisicamente as mulatas, sem lhe atribuir respeitabilidade ou condição de se 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 mestiços¹⁵.

Tenda dos Milagres 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 européias”, expõe STAM (2008, p.103).

O professor Nilo Argolo é o antagonista ideológico de Pedro Arcanjo 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

¹⁵ Havia tanto uma avaliação pessimista das possibilidades de se construir, sobre tal base, uma nação progressista, Nina Rodrigues (1932), o primeiro a estudar os afro-brasileiros de modo sistemático, afirmava que a influência do negro construía 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?

“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 as 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 n Brasil o mestiçamento não é só físico e intelectual, é ainda afetivo, de sentimentos, religioso, portanto.

Por sua vez, o personagem principal, Pedro Arcanjo, também foi inspirado em uma pessoa real: Manuel Querino, intelectual afro-descendente, 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 idéias 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 onde ele declara que o Arcanjo foi inspirado em “Martiniano Eliseu Bonfim, filho de escravos, nascido na Bahia, babalaô famoso, 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 está em um edifício “branco” se sua função for subalterna. E o que se observa no filme é justamente a presença predominante dos negros em funções serviçais: 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, mas também como um caldeirão místico e isto 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.

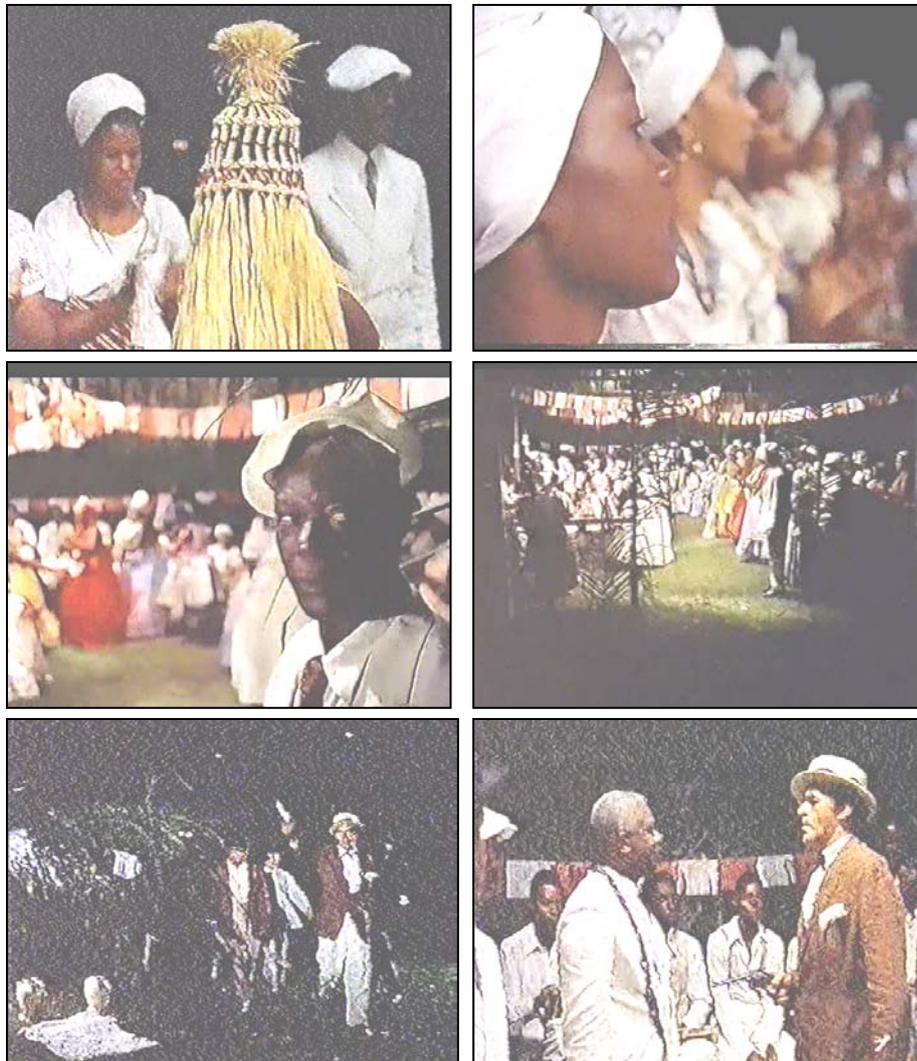
O Código Penal instituído no Brasil a partir do Decreto-Lei 2.848, de 7 de dezembro de 1940, enquadrava expressões culturais afro-brasileiras, com destaque para o candomblé. O capítulo terceiro do Código Penal de 1940 postula dois artigos que podem enquadrar, sutilmente ou não, as religiões afro-brasileiras: “Dos crimes contra a saúde pública” e, no seu artigo 283, penaliza aquele que “inculcar ou anunciar cura por meio secreto ou infalível”, 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 ganhou 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 Arcaño e seus amigos fogem fantasiados. Em outro momento, há uma festa no terreiro de candomblé e a polícia chega para repreender os participantes. O esquema a seguir é possível observar essa seqüência 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, onde o candomblé é visto como uma religião marginalizada e logo no início um grupo de policiais montados a cavalos 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, Arcanjo logo diz: *Ele acabou comigo só não, com você, com todo 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 a bisavó, cafuza.
- Mas eles pensam que são brancos.
- Já lhe disse que branco puro na Bahia é como açúcar de engenho: mascavo.

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?

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 -, 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), 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, apóia, 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, percebe-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 a questão mais relevante do filme: o encontro do saber local com a viajante teoria acadêmica internacional.

Há uma cena que esse encontro torna-se perfeitamente visível: o doente está deitado na cama e no quarto há três médicos examinando-o, ao fundo uma suave música clássica, um dos médicos, Nilo Argolo, é quem dá o diagnóstico: *Trata-se de um 'eudiocardite' de origem 'piorenica' 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 de dois mundos, o erudito e o popular, a ciência e a crença, a ciência da classe dominante e a cultura popular de influência africana, 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 acadêmico 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 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.

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.



CAPÍTULO 6

CIDADE BAIXA

ELE É O FILHO DA EMPREGADA DE UMA TIA MINHA

Meu povo é triste/ de pau perado/
é um povo mole/ de zés perado.
Glauber Rocha

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 as 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 e 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 foi recriado o Ministério da Cultura, a Lei do Audiovisual, houve incentivo às produções nacionais. Foi o início de um processo de reconstrução do cinema nacional que teve continuidade ao longo dos anos 1990 e 2000.

A quantidade de co-produções também aumentou consideravelmente, nos últimos cinco anos, conforme apontam os dados resultantes de levantamento realizado pela ANCINE – Agência Nacional do Cinema, até 2002, foram documentados 19 casos de co-produção 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 B¹⁶ 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, em três seleções promovidas em 1993 e 1994, o prêmio contemplou 90 projetos. Assim, o estrangulamento da produção, consequência da política de terra arrasada levada a cabo nos dois anos do governo Collor, gerou acúmulo de filmes que foram produzidos nos anos seguintes, gerando um aparente *boom*.

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 do 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

16 Empresa brasileira especializada em números do mercado de cinema. Disponível em: <www.filmeb.com.br>.

público, desde 2004, quando houve o melhor resultado - 117 milhões de espectadores - a queda vem sendo gradual.

Cumprir 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 em uma possível emergência de identidades culturais regionais na Bahia?

Sabe-se que a Bahia simbólica 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 destas lutas contra a imposição de uma identidade dominante, de fora, criadora de estigmas. A existência real da identidade supõe a possibilidade real de afirmar oficialmente a diferença; a transformação coletiva da representação coletiva do real transforma a própria realidade.

Cidade Baixa (2005) marca a estréia de Sérgio Machado na direção de longas de ficção. No ano de seu lançamento ficou em oitavo 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 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 - chama 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 eschachada, 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 propõem, Ramos, inserido neste contexto, 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, mas também há uma concentração de comércio popular e repartições públicas. Quando a noite chega, revelam-se áreas de prostituição, cortiços, 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 silêncios.

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 Karinna (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. Ele é induzido 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, são os próprios apostadores que agirão com a mesma brutalidade dos galos, ambos motivados pelo entorno social que os envolveram.



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* 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 Machado¹⁷ declarou que durante todo o período de preparação para as filmagens ele frequentou o que se poderia chamar de submundo de Salvador:

¹⁷ Entrevista concedida ao jornalista Cleber Eduardo para a Revista Época, 20/05/2005. Edição número 366. Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com>>. Acesso em: 03/08/2009.

O que mais me impressionou foi por um lado a falta de perspectiva das pessoas e do outro a insistência que elas tem em não desistir, de improvisar, de encontrar soluções para de algum modo chegar no 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 tem um barco como instrumento de trabalho e como moradia provisória, assim como antigamente, transportam mercadorias do Recôncavo para Salvador. Os três personagens chegam à capital a 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 que podem ter havido 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 o empurra, em seguida o homem diz: *Você está me olhando porque? 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.

O 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 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 interracial, os jovens de vinte e poucos anos, de classe baixa, tentam igualmente sobreviver às agruras da vida que levam.

Para Sérgio Machado¹⁸ “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.

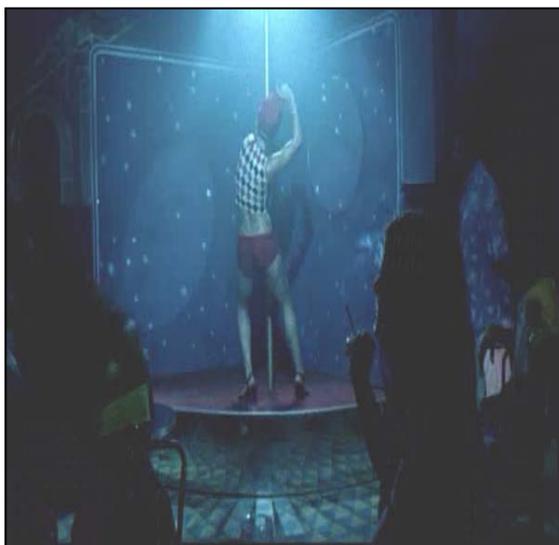
Deco escapa do estereótipo do negro revoltado com a pobreza e adepto à marginalidade - como volta e meia acontece no dito cinema da Retomada - quando descobre uma arma no barco que divide com Naldinho e censura fortemente o amigo. É Naldinho quem transita pelo mundo do crime. Mais tarde, o dono da arma 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 seqüência 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 planos 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* 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, trás 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

¹⁸ Idem 17.

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, é a opção que sustenta uma fantasia feminina de 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 tranqüilo 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).



Fotograma 32 – Deco, Karina e Naldinho.

O triângulo amoroso se desenvolve com encaixos e reviravoltas, permeado por um mundo que pouca gente conhece: o da prostituição e da criminalidade e 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.



CAPÍTULO 7

Ó PAI Ó

EU NÃO GOSTO QUE PRETO ME ENCARE

Meu povo é doce/ malandro sensual/
é um povo gostoso/ dançarino musical.
Glauber Rocha

O filme *Ó Paí, Ó* (2007) será o foco de análise deste capítulo, longa-metragem de 96 minutos 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 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 total obtida girou em torno de três milhões de reais e alcançou cerca de 380 mil espectadores.

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 à Bahia de formas diferentes, *Cidade Baixa* 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, surgem como caricaturas de uma baianidade 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 mal. Roque é pintor e aspirante a cantor – de clássicos de exaltação à baianidade, 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*, Roque se releva 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 Munzenza, não vai dá uma de preto e cagar minha porra na saída.*

Há uma cena protagonizada pelos dois onde 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 agente é igual em tudo, também nisso vamos ser nisso caralho!



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 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 Gardenberg, Mauro Lima, Olívia Guimarães e Carolina Jabour assinam as histórias. Assim como a série, o filme teve co-produção da Globo com a Dueto 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 bilheterias da retomada do cinema brasileiro, nove são filmes co-produzidos 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, que é a das novelas da TV Globo, um padrão naturalista, cômico ou melodramático já estabilizado pelo mercado¹⁹. 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 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 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

¹⁹ Nessas perspectivas, faz todo sentido à crítica publicada pelo site da Agência Estado (2009) 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.

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 se reproduzem, essa matriz pode ser chamada de “guias de baianidade”, são 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 Pai, Ó* apresenta características comuns a esses guias, combinam estereótipos sexuais e raciais para definir uma construção complexa da identidade do povo baiano, ao mesmo tempo 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), 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. E o terceiro foco leva à 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 (2001) 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 fora para dentro, são inclusive as elites culturais que produzem e distribuem essa “imagem-padrão-da-Bahia”, com todas suas possíveis variações.

Ó Paí, Ó, 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 vêm 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 característicos 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 curtas-metragem *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), 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 começou o Brasil. A Bahia tem sua origem, compreendida como origem do Brasil, indissolúvelmente 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. 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 afrobaiano, sem ter que usar um visual tido como branco (Sansone, 1998).

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 reafrikanizada²⁰,

²⁰ 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

incorporados com significados impostos e auto-atribuídos, em disputa 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.

Raimundinho além do visual aberrante e dos modos e gestos característico dos *Braus* exibe um cabelo trançado de aspecto teso e irregular. Para Figueiredo (2002) 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 a 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 freqüentam o Pelourinho, ou seja, “excessivamente negros e excessivamente masculinizados”.



Fotograma 34 – o Brau Raimundinho.

determinada com a modernização seletiva brasileira, caracterizada, ao mesmo tempo, pela conexão desterritorializada com fluxos simbólicos mundiais e da diáspora. (PINHO, 2005)

Assim como o *Brau*, o outro exemplo significativo de identidade performada de raça-gênero na reafricanização 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 re-invenção do cabelo. No entanto, não há uma personagem retratada no filme que se enquadre nessa categoria.

Voltando a Pinho (2004), a “indústria que produz a Bahia como imagem” constantemente difunde imagens de estereótipos femininos, entre as mais comuns, o autor identifica a “mulher desnuda e mestiça pronta para o sexo”, fala-se de uma “prostituição étnica”. Em *Ó pai 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 está 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.



Fotograma 35 – Rosa dança para Roque.

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* 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 de Bahia é a figura da baiana do acarajé. Um dos arquétipos feminino mais difundido 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) 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 de significados alegóricos que inclusive dialogam com questões de religiosidade. Rial (2007) 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 Paí, Ó* há dois modelos de baianas, o primeiro é a baiana da praça, amiga, respeitada, atenciosa, 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 toca na cabeça e enrolada na toalha de banho, grita pedindo 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 clarinha 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 é a impiedosa dona do cortiço. Dona Joana possui fortes convicções religiosas e

entra em conflito com os demais moradores ao fechar o registro de água do local. Dona Joana vai ao culto e ouve com atenção os argumentos do pastor negro, que após “exorcizar” uma jovem negra, explica que mesmo sem nunca ter freqüentado 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 afrobrasileiras.



Fotogramas 37 e 38 – Mãe de santo e pastor.

No momento final do filme, as duas personagens se encontram e há o elemento sincretismo que frequentemente habita as imagens de 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 freqüentam seu bar, 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 ganhão mulherengo, mentiroso, esperto e encenqueiro. Yolanda carrega o duplo estigma de ser negro e homossexual. Já Reginaldo é o motorista de taxi 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 Negão (Rodrigues, 2001), que possui características outorgadas no candomblé a Exu, apaixonado pode ser terno, repelido, transforma-se no inverso, algumas vezes, como no caso de Reginaldo, adquire características bissexuais ou mesmo homossexuais.



Fotograma 39 – Reginaldo e Yolanda.



CAPÍTULO 8

ANÁLISE DOS CARTAZES

DESCONSTRUINDO AS IMAGENS CONDENSADAS

Inventar-te-ia antes que os outros te transformem num mal-entendido.
Glauber Rocha

O presente capítulo objetiva refletir sobre as imagens condensadas nos cartazes fílmicos, por tratarem-se de estruturas narrativas. A natureza da anunciação cinematográfica comporta a idéia de que o cartaz representa um acontecimento situado no espaço e no tempo. E esse acontecimento pode gerar inúmeras indagações: Por que esse arranjo? Por que esse espaço? Por que esse personagem? Essas interrogativas podem ser respondidas à medida que se estabelece relações entre os cartazes e os filmes que anunciam.

O escritor Gustave Flaubert opunha-se a idéia 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. Assim que um personagem é definido pelo lápis, a ideia está encerrada, todas as palavras se tornam coadjuvantes e inúteis. O escritor é inflexível: “ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo” (MANGUEL, 2001, p.20).

Para Aristóteles, a alma nunca pensa sem uma imagem mental. Hoje, a representação visual é entendida como um recurso válido no desenvolvimento da pesquisa social. Uma imagem representa coisas, idéias, sentimentos, relações, por meios 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. Esta imagem trava um diálogo com outras, de outras culturas e outros tempos. O significado das imagens depende do seu contexto sociocultural, ela deve ser entendida a partir das circunstâncias em que foi produzida, a que função se destina, em que contexto material foi veiculada.

Textos visuais apresentados em cartazes tem a função de sintetizar a ideia central de um filme em um espaço gráfico unitário e delimitado. Nessas perspectivas, as discussões aqui levantadas permeiam um campo diferenciado, agora a imagem analisada é estática e exige uma leitura dos signos visuais nela presentes.

As análises aqui propostas serão preliminares e complementarão o entendimento dos filmes já abordados, uma vez que, naturalmente, serão analisados os cartazes referentes aos filmes

apresentados anteriormente, sendo: *Barravento, O Anjo Negro, Tenda dos Milagres, Ó, Paí, Ó e Cidade Baixa*.

Dessa forma, inicialmente, cumpre abordar brevemente o referencial teórico que será utilizado. De acordo com Langer (2004), a semiologia clássica interpreta a imagem como um ícone, isto é, um signo que substitui a realidade. Um objeto que reproduz ou imita algo, mesmo que imaginário. A imagem visual é um texto-ocorrência em que a iconocidade tem um juízo culturalmente determinado. As imagens são interpretadas a partir de propriedades culturais que determinam a sua forma final.

Pietroforte (2007) sugere uma semiótica plástica que opera em três categorias:

- Cromáticas – relativas à manifestação por meio da cor (claro x escuro; quente x frio; brilhante x opaca, etc.)
- Eidéticas – referentes à manifestação por meio da forma (reto x curvo; angular x arredondado, etc.)
- Topológicas – preocupam-se com distribuição dos elementos no espaço (grande x pequeno; alto x baixo; na frente x atrás)

Burke (2004) diz que é mais fácil identificar os elementos do que compreender a lógica de sua combinação. Segundo Oliveira (2006) os elementos dos cartazes não adquirem sentido no isolamento, mas sempre e somente na relação. É justamente a descoberta dessas relações que vai conduzir o leitor aos efeitos de sentido e conteúdo. A autora propõe os seguintes passos para desconstrução das imagens:

- Definir a linha ou as linhas que determinam a macroestrutura da imagem visual.
- Observar os detalhes e seus elementos (pontos, cores, planos, formas).
- Buscar articulações entre os elementos identificados.

Aumont (1995) fala da imagem referencial que representa, na maioria dos casos, o “instante pregnante”, ou seja, o instante que revela a essência do acontecimento. Pode ser definido como um instante que pertence ao acontecimento real e que é fixado na representação. Embora a retenção de um instante autêntico só seja possível através de técnicas fotográficas o

conceito de instante pregnante, comporta a idéia de que o artista gráfico, como sujeito simbólico, visa à significância, quaisquer que sejam as técnicas empregadas na representação.

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 na relação do autor com o assunto, pode-se dizer até em uma implicação de 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) defende que ninguém tem a menor idéia 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 aqui e agora, ao mesmo tempo que se separar o que é pessoal do que é coletivo (JOLY, 1996, p.44).

As análises aqui realizadas iniciaram com uma breve descrição dos elementos constitutivos e, a partir daí, será realizada a desconstrução e demonstração dos possíveis simbolismos, claro que essa análise dialogará com evidências encontradas nos filmes e, conseqüentemente, com as concepções de “segunda realidade” do próprio analista. O argumento de Bystrina (1995) é que para sua sobrevivência psíquica, o homem constrói sobre a estrutura da primeira realidade sensível – predeterminada biofísicamente -, uma outra realidade operada pela cultura. Essa “segunda realidade”, concebida pela criatividade, imaginação e fantasia humana, tem um caráter sógnico e é essencialmente narrativa.

Considerado, 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”. Na verdade, a cor está impregnada de informação, “é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais” (DONDIS, 1997, p.108).

Segundo Aumont (2004), o homem, observador nato, em praticamente todos os tempos, serviu-se de imagens para satisfazer necessidades individuais e coletivas, procurou explorar

os mecanismos que as envolvem, e durante a história fez delas sua cúmplice. O autor chama de “reconhecimento” e “memoração”, uma vez que são esferas cognitivas dos sujeitos a partir de uma visão de espectadores ativos e portadores de códigos comuns.

Para Debray (1993, p.61), a imagem é simbólica por excelência, fazem parte do ser humano que ainda tem poderes primitivos e utiliza a magia na sua criação. “O simbólico é um objeto convencional que tem como razão de ser o acordo dos espíritos e a reunião dos sujeitos.”

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 que diz: “Como saber se cada pássaro que cruza os caminhos do ar não é um imenso mundo de prazer, vedado por nossos cinco sentidos?”.

8.1 DESCONSTRUINDO AS IMAGENS

O cartaz de *Barravento* (1961) se trata de uma obra do pintor, gravador, ilustrador, desenhista e cenógrafo soteropolitano Calasans Neto. Ele utiliza a técnica da xilogravura, que é um 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 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 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.

É justamente este estilo de gravura que 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, na mesma cor deste peixe há um tipo de lança que “corta” a calda e o corpo do peixe . Há ainda por cima desse último peixe os nomes dos quatro personagens principais.

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”. Os 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 à esquerda, como se ele se movimentasse para trás, isso, se partimos da convenção onde a progressão se apresenta no sentido esquerda-direita, progressão esta 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 a verdadeira progressão.

Um tipo de lança que se apresenta também em sombreamento corta verticalmente o cartaz, começa no final do desenho do segundo peixe, passa entre a calda e o corpo do mesmo, 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 que coubesse. 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.

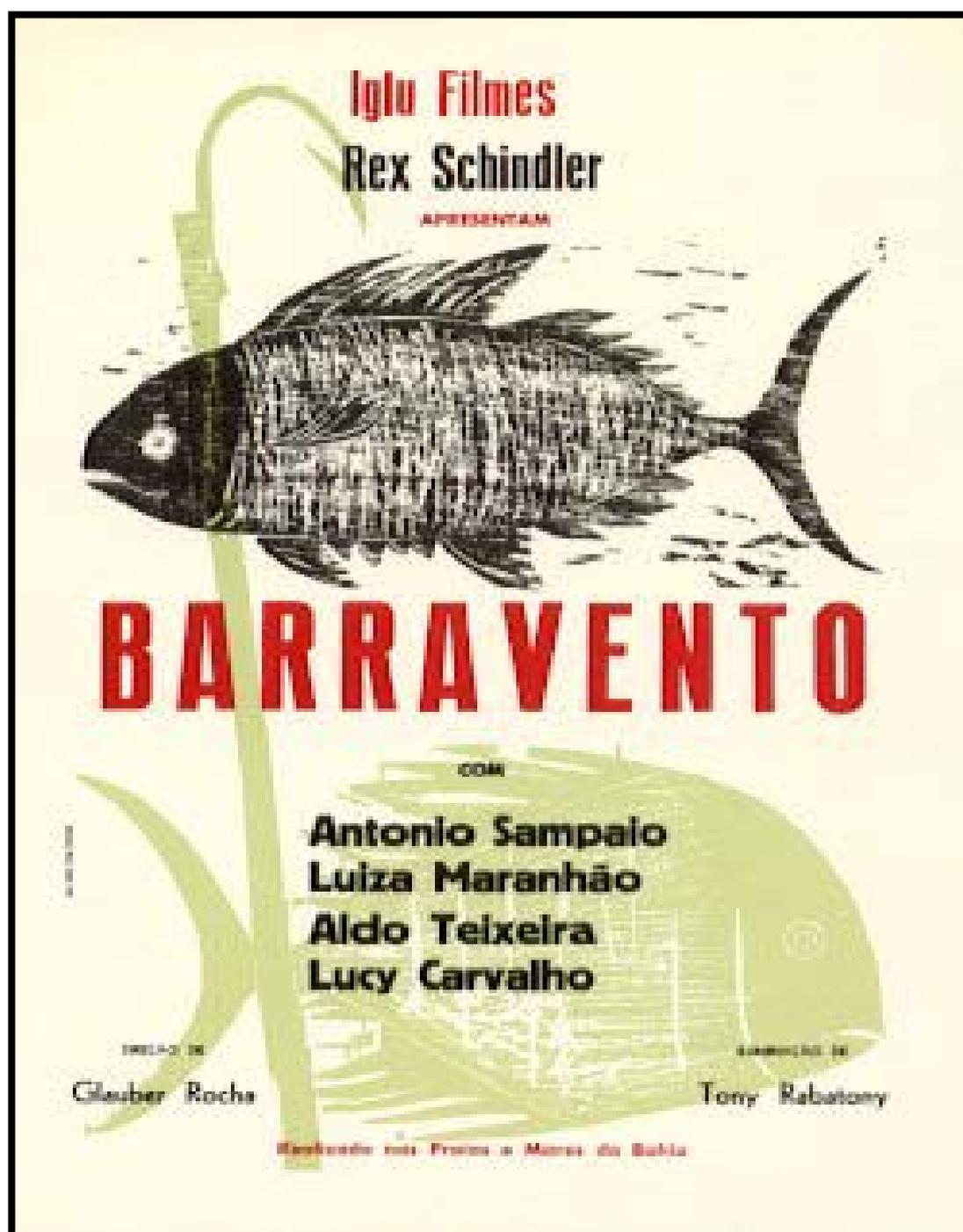


Figura 1 – Cartaz de Barravento

O 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 e também 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 a 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, onde 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 é o que 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 e nas estruturas naturais, 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 a cinza e a 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 intermedia o conflito no limite da dominação dos tons vermelhos e amarelos”. No entanto, é uma matiz viva, geralmente associada a euforia, a 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 ter tido início na 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 a palavra “negro”, a cor “triste” esta associada a 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 está em movimento, é um corpo livre, as pernas semi-flexionadas indicam que os pés não estão no chão, de alguma maneira flutua. Os braços estão apontados para cima e os dedos esticados das mãos abertas remetem a 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 atenção um pequeno círculo

laranja com o símbolo de um tridente, situado justamente na pelve do homem, esse símbolo remete também a um objeto fálico. Esses símbolos promovem uma ligação do personagem com Exu, principalmente devido ao sincretismo brasileiro.

O tridente é uma representação da energia tripolar. No Brasil, o tridente 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. Foram também por essas características que houve uma assimilação 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

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 que 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 e 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*, mas aqui, dá para ver claramente as palmas das mãos e a testa franzina 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 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 com que o homem está no cartaz, parece dizer que é ele quem vai controlar aquelas pessoas que estão a sua frente. É ele que vai ditar as regras na Tenda dos Milagres. É importante lembrar que, no filme, há dois atores que representam o personagem, um deles é 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 como 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 tocando 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) 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 (1969) 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 (AMADO, 1969, p.153-154).



Figura 3 – Cartaz de Tenda dos Milagres

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, percebe-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 um mastro de um barco.

Um dos fatores que mais chama atenção é a predominância das cores verde e vermelha. Guimarães (2001, 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 trânsito no mar. Os mastros presentes discretamente no canto do cartaz, revelam essa proximidade, a cor, levemente turva atrás dos mastros, 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 onde 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, Petrobrás, 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. O prêmio foi concedido pelo Ministério da Juventude da França, exibido na mostra “Un Certain Regard”.

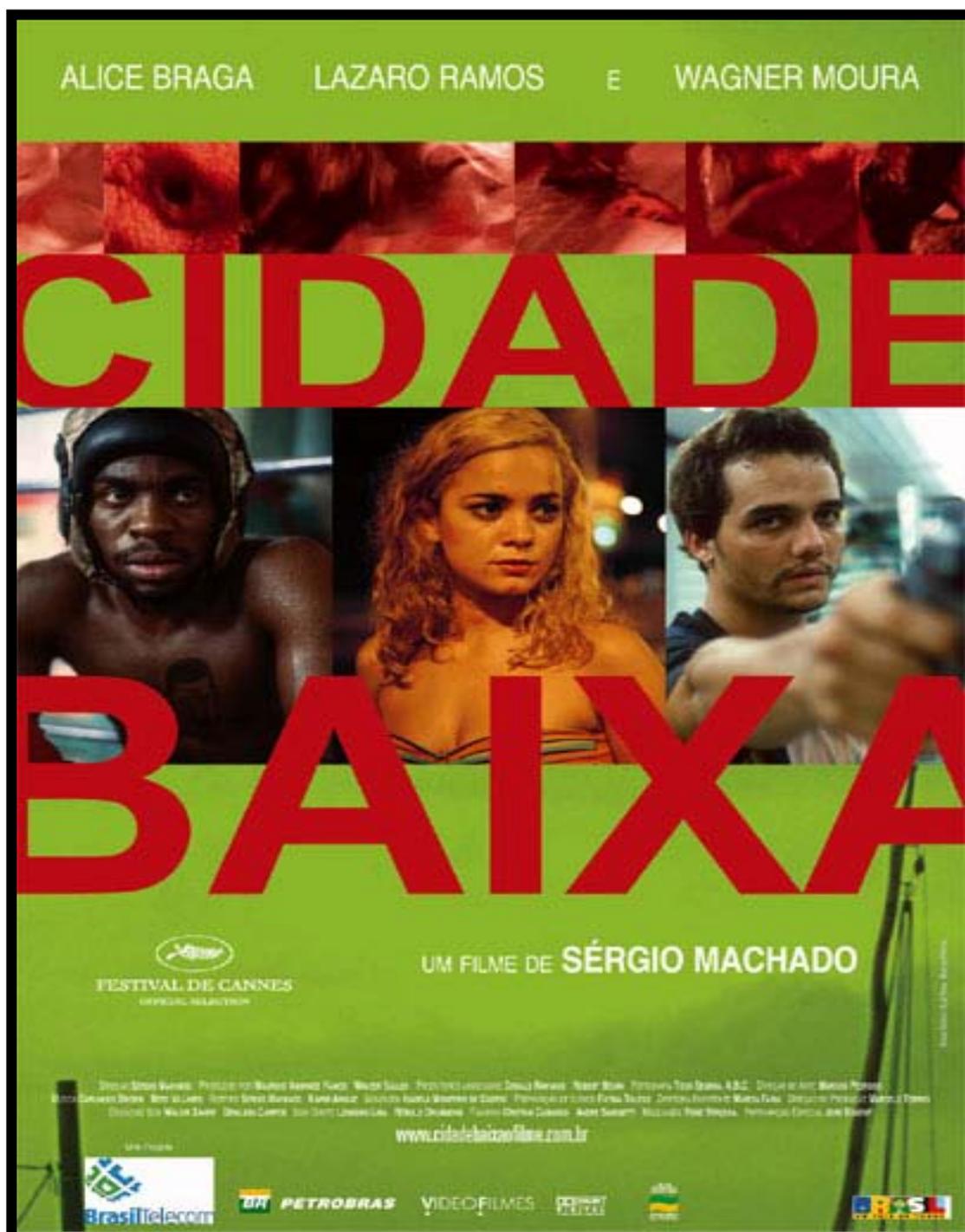


Figura 4 - Cartaz de Cidade Baixa

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 escuros preto, cuja lente reflete pessoas alegres e risonhas.

O título do filme aparece na parte mais inferior do cartaz em letras garrafais brancas: Ó PAÍ, Ó, precedido pela frase em letras menores: “Dê passagem a alegria nem que seja por um dia”. Após o título, aparece o nome da diretora Monique Gardenberg e a ficha técnica do filme. 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 assemelha-se as pinturas corporais usadas pelos componentes da banda Timbalada, uma das atrações do carnaval de Salvador que possui ritmo parecido com o Olodum e o Ilê ayê, tradicionais blocos-afros. O conjunto de cores presentes nos remete justamente às cores utilizadas pelo Olodum: verde, vermelho, amarelo, preto e branco, conhecidas como as cores da diáspora africana e constituem uma identidade internacional contra o racismo e a favor dos povos descendentes de 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 freqüentador do pelourinho. A frase “Dê passagem a alegria nem que seja por um dia” revela explicitamente a mensagem que o cartaz deseja sobrepor, 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 ver.

CANEVACCI (1996, p.36) fala sobre os “óculos espelhados” (*mirrorshades*), esse tipo de óculos, refletindo uma outra imagem desnorteadora, foi um fetiche para o movimento *cibeypunk*. Óculos de superfície 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 do 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 Ó Paí, Ó



CAPÍTULO 9

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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. 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 João Carlos Rodrigues *O Negro Brasileiro e o Cinema* (2001) e o livro *Multiculturalismo Tropical* (2008) do norte-americano Robert Stam. O capítulo teórico trouxe, ainda, o debate acerca de diferenciações e conceitualização do termo cinema negro.

Trabalhar com esses fundamentos foram importantes para a articulação das análises fílmicas das cinco obras escolhidas, sendo: *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. A etapa posterior consistiu na leitura de cartazes dos filmes. Através da desconstrução dos elementos imagéticos foi possível reforçar ideias já encontradas, que enfatizavam, sejam através do desenho, das cores, das mensagens, dos personagens, principais questões abordadas no enredo do filme.

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. Para Stam (2008), 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, p.456).

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. Para Pinho (1998), a cultura baiana é, na verdade, um aparelho de interpretação e definição de uma realidade social cruel e violenta, magicamente transformada em festiva e auto-emulativa. Da mesma forma, Albergaria (2001) acredita que há uma construção cultural através de inúmeras mediações simbólicas que favorecem uma imagem de Bahia fortemente tipicizada e tradicionalizada. 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.

Assim como “o mito da preguiça baiana” que foi um perfil construído historicamente, reforçado pela mídia, que reproduz os interesses da elite. Segundo Menezes (2005), desde o século XVI, a elite local depreciava os negros escravos, descritos 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.

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*) desassociou o personagem negro a essas práticas e focou na vida diária de um indivíduo comum. Todavia, também é preciso questionar se um protótipo ou modelo “real” de personagem negro, também pode ser tão prejudicial quanto os estereotipados.

Nesse sentido, 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 freqüentam 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*) e Naína (*Barravento*) 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*) que 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 arrebatá-los até mesmo os que não acreditam em sua força. Os filmes pressupõem uma ligação entre as religiões de origem africana e o “realismo mágico²¹”.

Cumprido lembrar que cada filme apresentou, em um momento ou 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 em forma do preconceito produzido por situações hierarquizantes e imagens raciais estereotipadas, inconscientemente ou não.

Entretanto, na maioria das vezes, 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*, do patriarca de *O Anjo Negro*, do dono da rede de pesca de *Barravento*, do intelectual racista de *Tenda dos Milagres*.

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

De fato, o trabalho do ator pode apresentar um potencial subversivo e sabotar um filme dominado por perspectivas racistas, por exemplo, mesmo que essas perspectivas não sejam intencionais e conscientes, como o caso do diretor que buscava um ator negro para encenar o

²¹ 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*, de Gabriel García Márquez.

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 o tema racial.

Sabemos que os noticiários, as propagandas e comerciais de televisão são mais evocativos da Europa do que de um país mestiço como o Brasil, e 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 envolvimentos românticos de homens negros nos filmes brasileiros tendem a ser com mulheres brancas, um retrato que é 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. p472).

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 personalidade fortes e marcantes, como a negra Cota de *Barravento*, a mestiça Ana Mercedes de *Tenda dos Milagres* e a branca Karina de *Cidade Baixa*, elas nunca possuem um papel equivalente a dos seus pares na trama.

Constantemente os envolvimentos românticos dos homens negros nos filmes tendem a ser com mulheres brancas: Aruã e Naína (*Barravento*); Calunga e Júlia (*O Anjo Negro*); Kirsi e Pedro Arcanjo (*Tenda dos Milagres*); Tadeu e Lú (*Tenda dos Milagres*); Karina e Deco (*Cidade Baixa*); Roque e Rosa (*Ó, Paí, ó*).

Quando se fala de auto-representação, nota-se que - apesar de estarem surgindo nomes no contexto brasileiro - a participação de cineastas negros na Bahia é bastante limitada tanto da construção do roteiro, quanto na produção e direção. Assim, os negros estão visíveis e representados nos produtos midiáticos, principalmente como atores, mas raramente detém 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: Jornal A Tarde, A Bahia é uma fábula, 10 de junho de 2001.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. 6.ed. São Paulo: Martins, 1970.

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: Papirus, 1995.

_____. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 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*, UFPR-PUC-SP, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Coleção Primeiros Passos São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BORGES, Heloísa Barretto. *Uma leitura do romance Tenda dos Milagres, de Jorge Amado: A relação triádica real/fictício/imaginário no texto literário*. Sitientibus, Feira de Santana, n.37, p.113-133, jul./dez. 2007.

BRAGA, Júlio. *Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1995.

BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de semiótica e cultura*. São Paulo: CISC, 1995

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 & Desenvolvimento, v.3, p. 63-74. Campinas, 2004.

COSTA, Sérgio. *A Construção Sociológica da Raça no Brasil*. Estudos Afro-Asiáticos, vol.24, n1, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 16/03/2009.

CUNHA, Eneida. *Arqueologias da Baianidade*. VII COMBAHIA Arte(&)Manhas da Baianidade Encontro de Cultura e Comunicação da Bahia Facom-UFBA, 17 de novembro de 2003.

D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo Étnico e Multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petropolis: Vozes, 1993.

DIEGUES, Carlos. *Imagens da Redenção*. In. O Negro Brasileiro e o Cinema, 3.ed., Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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*. XXVI Reunião Anual da ANPOCS, Caxambu, 2002.

FRANKLIN, Jeová. *Trajatória da xilogravura em terras nordestinas*. Revista *Conterrâneos* - Jul/Ago 2007.

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, 21(1): 85-106, 2004.

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*. MANA. Vol.3. n.1. Abril de 1997.

HASENBALG, Carlos A. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da Imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.

KEHL, Maria Rita. *Um Épico de Vidas Infames*. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, p.3. São Paulo, 13 nov. 2005.

LANGER, *Metodologia para análise de estereótipos em filmes históricos*. Revista História Hoje. São Paulo, nº5, 2004.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro das origens à Retomada*. 1ed, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

MACEDO, Macelo Mello. *Semiótica Plástica na Análise de cartazes de Cinema*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MALANDRINO, Brígida Carla. *Espaços de Híbridações e de Diálogos Culturais: O Caso Bantú*. Revista de Estudos da Religião - REVER ISSN 1677-1222. Pós-Graduação em Ciências da Religião. São Paulo: PUC. 2009.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio*. SP: Companhia das Letras, 2001.

MENEZES, Adriana. *Mito ou identidade cultural da preguiça*. Ciências e Cultura. Vol.57 N.3 São Paulo Julho/Setembro, 2005.

MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade*. Tese de doutorado da UFBA, Salvador, 2001.

NEVES, David. *O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil*, Tese apresentada no Congresso de Genova sobre o Terceiro Mundo e a Comunidade Mundial.

NINA RODRIGUES, Raimundo. *Os Africanos no Brasil*. 2^a ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional. 1935.

NÓVOA, Jorge. *Apologia da relação cinema-história*. In: *Olho da História*, UFBA, 2004. Disponível no site <<http://www.olhodahistoria.ufba.br>>. Acesso no dia 17/09/2008.

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: *Cinema Mundial Contemporâneo*, Campinas-SP: Papyrus, 2008.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. *Na dança e na educação: o círculo como princípio*. Revista Eletrônica Educação e Pesquisa. Vol.35. N1. São Paulo Jan./Apr. 2009.

PALMA, Daniela. *Margens de dentro: submundos urbanos em filmes brasileiros*. Revista Fronteiras - estudos midiáticos. Vol. X Nº 1 - jan/abr 2008. Disponível em: <http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas>. Acesso em: novembro de 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: *Vivaldo da Costa Lima: intérprete do Afro-Brasil*. Jeferson Bacelar e Cláudio Pereira, organizadores. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2007

PIETROFORTE. Antonio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007.

PINHO. Osmundo. *Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador*. Revista Estudos Femininos, vol.13, n01, Florianópolis, 2005.

_____. *O Efeito do Sexo: Políticas de Raça, Gênero e Miscigenação*. Cadernos Pagu, Campinas, v. 23, p. 89-120, 2004.

_____. *A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol.13, n36, SP: FEB, 1998.

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 e MIRANDA, Luiz Fernando. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2ed. 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. Disponível em: <http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/12/arq_pdf/Samba%20de%20roda_12-9.pdf>. Acesso em novembro de 2009.

RIAL, Carmem. De Acarajés e Hamburgers. In.: *Vivaldo da Costa Lima: intérprete do Afro-Brasil*. Jeferson Bacelar e Cláudio Pereira, organizadores. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2007.

RISÉRIO, Antonio *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra EMBRAFILMES, 1981.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1963.

_____. *Eztetyka da fome*. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br>>. Acesso em: fevereiro de 2010.

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: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Salvador: Dynamis Editorial/Programa a Cor da Bahia/Projeto Samba, 1998.

SANTOS, Gislene Aparecida. *Selvagens, Exóticos, Demoníacos: Ideias e imagens sobre uma gente de cor preta*. Revista Estudos afro-asiáticos, nº02, Vol.24. Ed Centro de Estudos Afro-Asiáticos: Rio de Janeiro, 2002.

SETARO, André. *O mistério em torno de "Barravento"*. Blog TerraMagazine, 14 de outubro de 2008. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br>>. Acesso em: 15/06/2009.

_____. *Revoada, de Umberto, é um cantor agônico*. Blog TerraMagazine, 22 de julho de 2008. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br>>. Acesso em: julho de 2008.

_____. *Novo Cinema Baiano*, 1976.

SOUSA, Neuza. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SUÁREZ, Mireya. *As categorias mulher e negro no pensamento brasileiro*. Grupo de Trabalho Temas e Problemas da População Negra, XV Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG, 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, n5, ago/dez., 1995.

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.

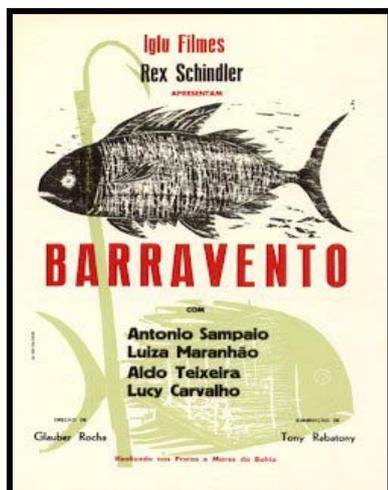
VANOYE, Francis; GOLIOT-IÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1985.

XAVIER, Ismael. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: CosacNaify, 1983.

_____. *Prefácio*. In: STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica a imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: CosacNaify, 2006.

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.

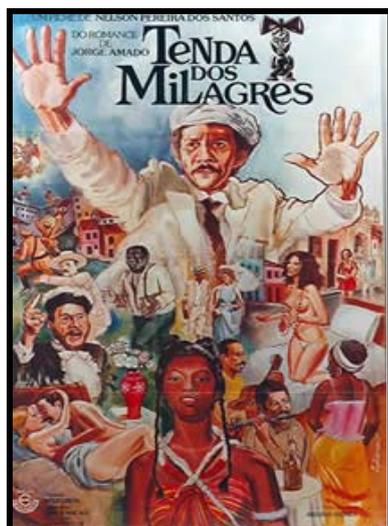
Sinopse: Numa aldeia de pescadores de xeréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé.



Título: O Anjo Negro
Direção: José Umberto
Ano: 1972
Duração: 80 min

Elenco: Mário Gusmão, Eliana Tosta,
 Raimundo Matos.

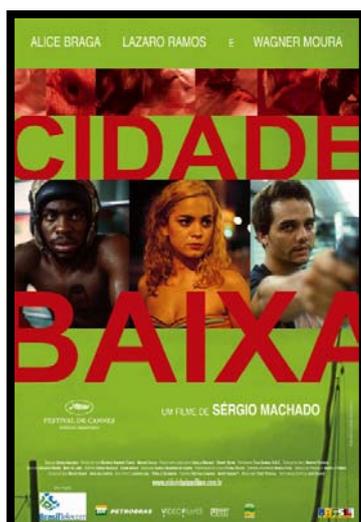
Sinopse: Hércules, juiz de futebol, está em crise na profissão e na vida conjugal quando surge, encontra Calunga, emissário místico de afinidades com os Exus.



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 20. Pedro Archanjo é Ojuobá (olhos de Xangô), mulato, capoeirista, tocador de violão, toma cachaça, escreve livro...



Título: Cidade baixa

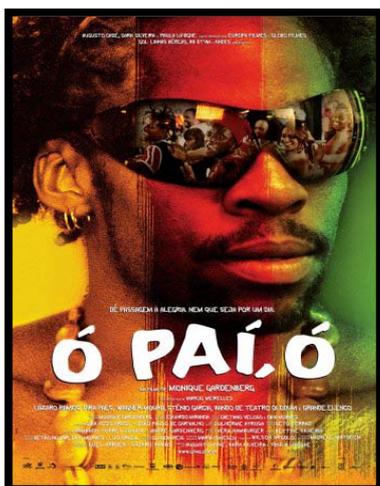
Direção: Sérgio Machado

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 Karinna, 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 primeiro 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 Checcucci
 A Lenda do Pai Inácio (1987) - Pola Ribeiro
 A Rainha Diaba (1974)
 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 Tikhomiroff
 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)
 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 Tendal (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 Siringi 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 Navaro

T

Tenda dos Milagres (1977) - Néilson 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

ANEXO 1 - Roteiro**CONTEXTO**

O filme está inserido em que momento histórico do cinema brasileiro e baiano?

Quem são os realizadores?

Teve que tipo de receptividade mercadológica?

PERSONAGEM

Quantos personagens negros há no filme?

O protagonista é negro? Que ator o interpreta?

Que características psicológicas e sociais os personagens negros carregam?

Há personagens negros ou não-negros estereotipados?

EIXOS TEMÁTICOS

Existem elementos relacionados a cultura negra? Quais?

Há símbolos que representam a cultura baiana? Quais?

Há cenas de racismo no filme?

CARTAZ

Que elementos visuais o cartaz apresenta?

Qual o principal destaque do cartaz?

Alguma cena específica do filme está retratada no cartaz?

Há legendas?