



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – CAMPUS III  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA – PRPGP  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE ESPECIALIZAÇÃO  
CENTRO DE HUMANIDADES – DEPARTAMENTO DE LETRAS E EDUCAÇÃO  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA  
E AFRICANA

Jeane dos Santos

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM *Ó PAÍ, Ó*

Guarabira – PB  
2011

Jeane dos Santos

## A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM *Ó PAÍ, Ó*

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Literatura e Cultura Afro-Brasileira e Africana da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de especialista.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Suely da Costa

Guarabira – PB  
2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE  
GUARABIRA/UEPB

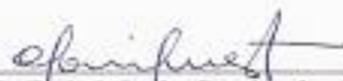
S237n	Santos, Jeane dos
	A representação do negro em Ó paí, ó / Jeane dos Santos. – Guarabira: UEPB, 2011. 51f. Il. Color.
	Monografia Especialização (Literatura e Cultura Afro-Brasileira e Africana - Trabalho de Conclusão de Curso - TCC) – Universidade Estadual da Paraíba.
	“Orientação Prof. Dr. Maria Suely da Costa”.
	1. Cinema                      2. Negro - Preconceito 3. Representação            I.Título.
	22.ed. CDD 320.56

Jeane dos Santos

## A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM *Ó PAÍ, Ó*

Aprovada em, 17 de junho de 2011.

### COMISSÃO EXAMINADORA



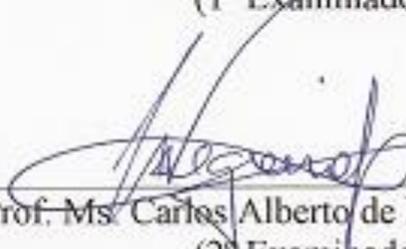
---

Profª. Drª. Maria Suely da Costa - UEPB  
(Presidente-Orientadora)



---

Profª. Drª. Rosilda Alves Bezerra - UEPB  
(1º Examinador)



---

Prof. Ms. Carlos Alberto de Negreiro - IFRN  
(2º Examinador)

Guarabira-PB  
2011

Aos meus pais, Marluce Vicente dos Santos e José Humberto da Silva, e meu namorado José Eduardo Teotonio de Oliveira.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me fazer acreditar que o quase impossível seria possível.

Aos meus pais, Marluce Vicente dos Santos e José Humberto da Silva, que são os grandes responsáveis pelo meu crescimento.

Ao meu namorado José Eduardo Teotonio de Oliveira, pelo companheirismo.

À minha orientadora Maria Suely da Costa, pelas leituras e contribuições.

A todos os meus professores, especialmente Rosângela Neres Araújo Silva, Luis Tomás Domingos, Waldeci Ferreira Chagas e Carlos Alberto de Negreiro, pela contribuição na minha formação profissional e cidadã.

A todos os meus amigos e colegas, pela cumplicidade.

À UEPB, pela oportunidade acadêmica.

*Aprendemos, na cultura e na sociedade, a perceber as diferenças, a comparar, a classificar. Se as coisas ficassem só nesse plano, não teríamos tantos complicadores. O problema é que, em variados contextos, também vamos aprendendo a tratar as ditas diferenças de forma desigual. (MUNANGA, 2006, p. 176)*

## RESUMO

Este trabalho traz uma leitura da representação do negro no filme *Ó pai, ó*, com foco para os elementos constituidores dessa representação. O objetivo é verificar se esta representação se acerca de uma linguagem estereotipada, ideológica ou denunciativa. Para isso, será feita uma leitura comparativa entre algumas personagens, no sentido de destacar elementos que contribuem para a valorização ou a desqualificação de uma identidade negra. Esta pesquisa fundamenta-se no seguinte referencial teórico de apoio: os estudos de MUNANGA (1984, 2004 e 2006), Jorge da SILVA (1994), ARAÚJO (2004), SANTOS (2005) e Eliana CRUZ, sobre o indivíduo negro; PESAVENTO (2005) que discorre sobre identidade; Vagner SILVA (1994) ao abordar a religiosidade afro-brasileira; CAVALCANTI (2005) que discute o tráfico de mulheres brasileiras; além de BERNARDET (2004), GOMES (2009), ROSENFELD (2009), PELLEGRINI (2003), LEITE (2010), METZ (2006), BERND (1988), os quais discutem questões cinematográficas e/ou envolvendo artes afins; além de NABOKOV (1981) que ensina como ser um verdadeiro leitor. De acordo com a análise do material fílmico, constatou-se a presença de algumas personagens estereotipadas ao lado de outras representantes de uma identidade negra positiva, em que se denunciam as atrocidades cometidas contra africanos e descendentes. Dessa forma, salienta-se o caráter denunciativo da linguagem fílmica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Negro. Representação.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	08
2. CINEMA E REALIDADE.....	11
2.1. O filme: <i>Ó pai, ó</i> .....	14
3. RAÇA, PRECONCEITO E DISCRIMINAÇÃO.....	17
3.1. Discurso da democracia racial.....	18
4. SOBRE A TRAMA DE <i>Ó PAI, Ó</i> .....	22
4.1. Roque e Boca: negro <i>versus</i> branco.....	22
4.2. Discriminação racial no Pelourinho.....	27
4.3. Construção de uma identidade negra ou conservação de estereótipos? ...	31
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS.....	40

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de mais uma etapa em um processo de estudo no Curso de Especialização em Literatura e Cultura Afro-Brasileira e Africana: a representação do negro. Nesse processo se discutiu e se buscou compreender a significação da construção social e estética referente ao negro no contexto afro-brasileiro.

De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2000), a Bahia é o Estado brasileiro que apresenta, proporcionalmente ao número de habitantes, a maior concentração de pessoas autodenominadas negras (pretos, pardos, morenos e mulatos). Sendo assim, o filme *Ó pai, ó*, dirigido por Monique Gardenberg, constitui-se importante material de leitura de um dos bairros da capital baiana, uma vez que a narrativa passa-se no Pelourinho, localizado no centro histórico de Salvador.

Nesse contexto, apresentam-se inúmeros indivíduos marginalizados social, econômico e religiosamente. É a partir desse contexto que se pretende verificar como se dá a representação do negro, enquanto personagem de ficção da narrativa fílmica. Para isso, objetiva-se: a) traçar um perfil das personagens Roque (Lázaro Ramos) e Moisés, de alcunha Boca (Wagner Moura); b) contrapor essas personagens, identificando-lhes peculiaridades e semelhanças, sobretudo, comportamentais; c) averiguar como se dá a culminância do preconceito em discriminação racial; d) investigar o papel desempenhado por algumas personagens do sexo feminino, a exemplo de Psilene e Lúcia, além desses, e) identificar quais elementos que contribuem para a valorização ou a desqualificação de uma identidade negra.

Ao observar aspectos característicos do artista Roque, representante étnico/racial afro-brasileiro, e o traficante Boca, que apresenta fenótipo miscigenado (pele branca, cabelos escuros e encaracolados), e adepto das teorias científicas que defendiam a superioridade entre raças, pretende-se averiguar como ambas personagens servem como exemplo do que seria esse discurso da democracia racial, introduzido na segunda metade do século XIX no Brasil.

A pesquisadora Eliana Ribeiro Cruz<sup>1</sup> lembra que o Brasil, ao tentar forjar uma identidade nacional apoiada na mestiçagem, tenta eliminar as diferenças raciais e

---

<sup>1</sup>CRUZ, Eliana Ribeiro *Cor/raça no censo escolar 2005: o que é ser preto, branco, pardo?* Disponível em: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO: GT 21 – Afro-

culturais, mas esse processo de homogeneidade é pensado a partir da branquidade. Além disso, cita o que McLaren afirmou sobre a aparente neutralidade da cultura branca que proporcionou vantagens ao europeu a mercantilizar a negritude.

Somente a partir do momento que não há condições econômicas e políticas para sustentar a escravidão, no Brasil, substitui-se a mão de obra escrava pela imigrante, e a partir daí propaga-se o discurso da igualdade racial para mostrar o convívio harmonioso entre brancos e negros ex-escravos, mas isso não inclui possibilitar trabalho e educação aos mesmos. Ocorrendo, portanto, apenas a abolição legal da escravatura e não sua emancipação de fato. Sendo assim, o negro deixa de ser escravo, mas continua à margem da sociedade uma vez que a biologia corrobora seu status natural de inferioridade, reforçando a ideia de que era preciso “uma ‘raça’ nobre para formar o cidadão republicano brasileiro” (CRUZ, p. 6).

Deve-se, aqui, salientar sucintamente a complexidade que existe quanto ao emprego do termo raça, uma vez que pode apresentar diversas designações, “como a possibilidade de diferenciação entre os seres humanos, a escravidão, o racismo, a luta política pela afirmação da identidade negra e as imagens construídas e mantidas sobre ‘ser negro’ e ‘ser branco’” no Brasil (MUNANGA, 2006, p. 174). Torna-se necessário, também, esclarecer que ainda que este termo apresente um sentido próprio das ciências naturais ou biológicas, e possa ser visto em oposição à ideologia nazista ou com uma acepção social e política, empregar-se-á neste trabalho a denominação étnico/racial ao se referir às dimensões cultural e racial das populações negras.

Além da complexidade quanto ao emprego dos conceitos de raça e etnia, Kabengele Munanga (1984) publicou um interessante estudo em que afirma que a construção do estereótipo negro tem raízes na Antiguidade Clássica e que foi amplamente difundido, no século XIX, ao encontrar apoio científico. Sabendo-se que este estereótipo foi construído ideologicamente, mas sempre em detrimento das populações africanas, observar-se-á se como se dá a representação do negro na obra fílmica *Ó pai, ó*. Será esta formada por uma linguagem estereotipada, ideológica ou denunciativa? Justifica-se desse modo o enfoque nas personagens Boca e Roque por apresentarem disparidades étnico/raciais, isto é, são seres

humanos com fenótipos dessemelhantes, mas também com visões de mundo diferentes.

Além dessas personagens, torna-se igualmente relevante a análise de alguns papéis femininos, de modo a caracterizar a visão que cada um tem sobre si mesmo e sobre o “outro”. E mais, como o elemento religioso vai contribuir ou não com o sentimento de pertencimento étnico/racial africano. Uma vez que, sob o discurso do uniculturalismo, quando os elementos africanos não são apagados, incorporam-se diluidamente à cultura hegemônica, de modo a sobressair-se tão somente a raiz europeia.

Se os meios de comunicação, entre eles o cinema, tiveram “um papel decisivo na primeira metade do século XX na organização de relatos da identidade nacional dos países latino-americanos”, como afirma Joel Zito Araújo (2004, p. 34), e ainda tem, torna-se importante observar como esses processos comunicativos, que associam imagem à linguagem verbal, caracterizam o negro no contexto brasileiro, através do filme *Ó paí, ó*, no início do século XXI.

## 2. CINEMA E REALIDADE

O cinema, denominado a sétima arte, teve a contribuição de técnicas desenvolvidas ainda no início do século XIX, embora o principal evento que caracteriza o seu nascimento seja uma exibição pública de filmes curtos realizada em 28 de dezembro de 1895, em Paris. A criação dos filmes expostos neste momento só foi possível com a invenção do cinematógrafo por Auguste e Louis Lumière, uma vez que este dispositivo filmava, revelava e projetava imagens.

Embora os irmãos Lumière acreditassem que o aparelho só teria finalidade científica, com o aperfeiçoamento do mesmo, desenvolveu-se a indústria cinematográfica, alimentada por uma ilusão, chamada impressão de realidade, a qual envolvia além da máquina, “a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade.” (BERNARDET, 2004, p. 15).

Inicialmente, tentou-se impor a ideia de que a mecânica eliminaria a intervenção, a deformação, tornando essa arte objetiva. Mas como lembra Jean-Claude Bernardet (2004, p. 20), a “história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade.”.

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a *sua* ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. (BERNARDET, 2004, p. 20)

Sendo, portanto, resultado das descobertas científico-tecnológicas, o cinema surge contemporaneamente às teorias racistas, que, fundamentadas pela ciência, foram amplamente difundidas, sempre em detrimento do “outro”, do não europeu, sobretudo dos povos africanos.

Desse modo, o segmento social em ascensão no final do século XIX, a burguesia, através do cinema, além de acumular capital, conseguiu impor aos países de Terceiro Mundo um universo cultural à sua imagem.

A partir desse processo de dominação não apenas comercial mas também ideológico, a impressão de realidade criada através de quadros de imagens em aparente movimento, seguidos da técnica de corte e montagem, de deslocamento

da câmara, de sonorização, de cor e de vários efeitos especiais, caracterizam o surgimento de uma nova linguagem – a linguagem cinematográfica. Pois, se uma linguagem desenvolve-se para atender a uma necessidade, e não em abstrato, a linguagem cinematográfica começou a ser elaborada com o propósito de narrar histórias.

De acordo com o crítico e historiador Paulo Emílio Gomes (2009, p. 105), essa “arte de personagens e situações”, o cinema, é tributária de todas as linguagens, sobretudo, literária e teatral.

Ao discorrer sobre pontos convergentes e díspares envolvendo as personagens cinematográfica, teatral e literária, Gomes (2009) cita André Bazin, para quem, no futuro, a vinculação dessas personagens não apresentará o problema de saber qual o original. Possibilitando, desse modo, ao crítico, sentir-se “diante de uma mesma obra em três artes; de uma espécie de pirâmide artística com três faces igualmente válidas” (GOMES, 2009, p. 117).

O que Paulo Emílio questiona ao abordar a personagem cinematográfica é se esta estará integrada na cultura do tempo, assim como ocorre com as personagens de origem literária e teatral.

A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada. [...]

Não temos meios de saber se a personagem cinematográfica adquirirá permanência. Para início de conversa, é muito mais laborioso preservar para a posteridade as personagens registradas nas imagens e palavras faladas da película, do que as impressas em linguagem escrita. (GOMES, 2009, p. 117 e 118)

Percebe-se aqui, uma preocupação, não apenas quanto à permanência da personagem fílmica, mas também em saber se a interpretação contida em cada obra cinematográfica arquivada estará em consonância com o discurso do futuro. Pois como afirma Tânia Pellegrini (2003, p. 18), “há sempre um horizonte técnico a considerar, influenciando diretamente nas formas de percepção e representação”. De modo que

[...] os domínios do percebido (o espaço imagético) e o do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro. Isso concretiza radicalmente a idéia de que, nas

artes em geral, o temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis.

Além do mais, a câmera cinematográfica *mostra* que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê: a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano [...]. (PELEGRINI, 2003, p.18 e 19)

Ao salientar a indissociabilidade do tempo e do espaço, e da relação destes com a percepção, Pellegrini explica como tal fenômeno ocorre. Em seu estudo, observa ainda que, se no século XIX acreditava-se nos efeitos corrosivos do tempo, único e fugaz, que acompanhava o ritmo dos ponteiros do relógio, no século XX, Henri Bergson elabora um novo conceito de tempo, o qual desencadeia transformações irreversíveis nas narrativas modernas. Para ele, o relógio não é o “único mensurador do escoar das horas”, evidenciando a “simultaneidade dos conteúdos da consciência” (PELEGRINI, 2003, p. 21).

Essa nova concepção de tempo, que rompe com a cronologia e integra-se ao espaço, tem afinidade com a técnica cinematográfica então nascente, a qual podia parar, avançar ou retroceder, repetir a ação registrada na obra fílmica. Mas também se refletirá em outras narrativas.

A radicalização desse processo, em que a câmera teve papel fundamental, envolve também a noção de personagem que, assim como o homem “vem gradativamente deixando de ser um polo centralizador”, podendo ser vista como “reflexo de reflexos, centro de operações mentais que aos poucos predomina” (PELEGRINI, 2003, p. 30 e 31).

Desse modo, a personagem passa a catalisar as transformações narrativas como um todo, delimitando seus contornos também de acordo com o desenvolvimento tecnológico.

O crítico Anatol Rosenfeld, para quem a personagem é a principal responsável pela ficcionalidade da obra artística, lembra que “no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc”. Mas corrobora que no teatro “o homem é centro do universo”, de modo que “uma só personagem presente no palco não pode manter-se calada”, tendo de proferir um monólogo (ROSENFELD, 2009, p. 31 e 32).

De acordo com o exposto até agora, a personagem cinematográfica apresenta elementos comuns às demais personagens narrativas bem como disparidades entre si que se evidenciam de acordo com o referencial adotado para análise e comparação. Pois, se em determinado momento as variações quanto ao conceito de tempo modificam definitivamente as narrativas, a personagem pode até deixar de ser um polo centralizador, mas continua catalizando transformações dentro de uma obra narrativa. Além, de definir-se com os novos horizontes técnicos.

A historiadora Maria Jorge Leite (2010, p. 4) afirma que pensar “o cinema como um veículo de reprodução ideológica, ou espaço de construção simbólica, nos leva a compreender porque a imagem do negro no cinema, muitas vezes é apresentada de maneira superficial, estereotipada, ou ainda, é pautada na depreciação, minimização ou negação existencial”. Pois, nas primeiras obras cinematográficas produzidas no Brasil, os negros surgem quase de modo imperceptível, o que comprova a sua marginalização, a qual “foi intensificada através dos estereótipos raciais associados à sua imagem” (LEITE, 2010, p. 5), mesmo quando ocupavam o centro da cena.

Embora na atualidade, existam vários filmes que “ainda trazem imagens e representações negativas dos negros”, deve-se salientar a luta dos afro-descendentes que “vêm se posicionando no campo cinematográfico e propondo, através dos filmes, novas formas de debater as questões raciais na mídia.” (LEITE, 2010, p. 6). Para exemplificar algumas conquistas, pode-se mencionar o término do *blackface*, a recusa de atores negros em interpretar personagens estereotipadas, maior atuação em obras cinematográficas.

Apesar de o presente trabalho não contemplar um estudo conceitual do termo “personagem”, nem aprofundar uma discussão histórica de como se tem dado a representação do negro através do cinema, tornam-se importantes essas sucintas considerações para melhor compreender o foco que será dado nesta empreitada que pretende discutir a representação do negro no filme *Ó pai, ó*.

## **2.1. O filme: *Ó pai, ó***

Divulgado em março de 2007, o filme *Ó pai, ó* foi dirigido pela baiana Monique Gardenberg, com roteiro de sua autoria, o qual foi baseado em uma peça de Márcio

Meirelles que protestava contra a expulsão dos moradores do Pelourinho. Devido a sua repercussão midiática, após dezenove meses, foi lançada uma série, com o mesmo nome, na Rede Globo.

O título desta obra fílmica nada mais é do que a contração de uma gíria utilizada no Nordeste, sobretudo no estado da Bahia: “Olhe para isso aí, olhe”. Esse modo peculiar de chamar a atenção do interlocutor aparece em oito situações no transcorrer da narrativa, sendo destas, três vezes pronunciado pela personagem Roque.

O referido filme conta a história dos habitantes de um antigo edifício, localizado no Pelourinho, situado no centro histórico de Salvador. Este bairro, que sofreu um forte processo de degradação entre as décadas 60 e 80 do século XX, transformando-se em um ambiente de prostituição e marginalização, e que passou a ser revitalizado ainda no final do mesmo século, para transformar-se em um centro de efervescência cultural<sup>2</sup>, torna-se o cenário desta obra cinematográfica. Na qual, é possível identificar essas realidades: “os presuntos” – as crianças assassinadas – que estampam as páginas dos jornais; os assaltos aos turistas, que incomodam os comerciantes e comprova a falta de segurança e a ausência de programas sociais; a presença de guias-turísticos; a participação de turistas nas festividades carnavalescas, antes, comemoradas apenas por moradores.

Embora essa narrativa fílmica transcorra em um único dia, o último dia do Carnaval, mistura-se a música, a dança, a alegria à dor, à indiferença, à exclusão. Pois alguns foliões conseguem o traje para ingressar nos blocos carnavalescos, enquanto outros ficam à margem daquela diversão, a exemplo de Lúcia (Edvana Carvalho) que implora para ser incluída naquele espaço seletivo, pelo menos por um instante. Não é apenas uma questão de diversão cultural, mas envolve uma questão socioeconômica que remete a um passado também excludente. Sendo assim, ser integrante daquele glamour carnavalesco é uma questão de *status*, de integração, de ser reconhecido como cidadão. Daí, o desespero ao permanecer a espreita daquele mundo surreal, como se não bastasse o cotidiano para ambicionar uma situação melhor.

Segundo o teórico francês Christian Metz,

---

<sup>2</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Pelourinho\\_%28Salvador%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pelourinho_%28Salvador%29). Acesso em: 30 de maio de 2011.

Os assuntos de filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como queira, mas o poder atualizador do *veículo* fílmico é comum aos dois “gêneros”, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorteio tão estimulante para a imaginação. (METZ, 2006, p. 18)

Mas isso não significa dizer que o enredo seja verídico. Pois, como lembra Nabokov (1981, p. 103): “Chamar uma história de verdadeira é um insulto, tanto para a arte, como para a verdade”. Pois não se pode desconsiderar a capacidade inventiva do criador, presente na narrativa.

Sendo assim, embora o material fílmico *Ó pai*, ó possa ser classificado como uma narrativa realista, não se pode dizer que é uma história verídica, mesmo que as personagens façam uso da variante linguística tipicamente baiana; mesmo que as habilidades artísticas e a diversidade religiosa sejam ressaltadas; mesmo que coexista, às vezes em um único plano, o desenvolvimento ao lado da miséria e do abandono; enfim, apesar da abordagem dos múltiplos elementos que povoam a realidade humana.

### 3. RAÇA, PRECONCEITO E DISCRIMINAÇÃO

O pesquisador de populações negras no Brasil Kabengele Munanga (2006), em seu trabalho *Racismo, discriminação racial e ações positivas: a sociedade atual* aborda conceitos que são importantes ao se discutir a relação entre os segmentos populacionais branco e negro de uma sociedade.

Ao discorrer historicamente as diferentes possibilidades sobre o emprego do termo “raça”, com sentido biológico, nazista ou social e político, Munanga (2006) alerta que é preciso:

compreender melhor a complexidade da questão racial e entender que os termos e conceitos que usamos no dia-a-dia não são construídos ingenuamente. Eles estão imersos em um contexto histórico, cultural e político. Para compreender melhor a relação entre raça e etnia alguns estudiosos adotam a expressão “étnico/racial”. Esta é usada na tentativa de explicitar que, ao nos referirmos ao segmento negro da população brasileira, tanto a dimensão cultural (linguagem, tradições, ancestralidade) quanto a racial (características físicas visivelmente observáveis, tais como cor da pele, tipo de cabelo etc.) são importantes e estão articuladas. (MUNANGA, 2006, p. 178)

Portanto, não se trata de substituir o termo “raça” por “etnia” como alguns preferem, acreditando, dessa forma combater o racismo. Mas, entender as peculiaridades de cada um, lembrando que o preconceito sobre os afro-descendentes não recai apenas sobre a herança cultural mas também física.

Assim como Munanga (2006), Eliana Cruz ao falar sobre o mito da democracia racial, ratifica a importância de não tentar apagar as diferenças, que de fato existem, mas de tratá-las igualmente:

O fato é que somos todos diferentes e que devemos sim, ser tratados com igualdade. Igualdade de acesso aos bens culturais, à educação de qualidade, à saúde, à moradia e empregos dignos. Entretanto, a diferença (de cor, origem étnica e cultural) tem sido utilizada no Brasil como forma de tratar determinados grupos de maneira desigual, principalmente os negros, lançando sobre estes o mesmo olhar de superioridade e dominação dos tempos de escravidão. Olhar que nega a positividade do “outro” e que o petrifica em seu silêncio. (CRUZ, p. 15 e 14)

Sob o discurso brasileiro de tratar as diferenças de maneira igual, Kabengele (2004), em sua obra *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* pontua as diferenças entre o racismo universalista, presente no Brasil, e o racismo diferencialista, desenvolvido em países, a exemplo, dos Estados Unidos e África do Sul.

[O racismo diferencialista], em vez de procurar assimilação dos “diferentes” pela miscigenação e pela mestiçagem cultural, propôs, ao contrário, a absolutização das diferenças e, no caso extremo, o extermínio físico dos “outros” (por ex. o nazismo). A dinâmica do racismo diferencialista levou ao desenvolvimento de sociedades pluriculturais hierarquizadas, ou seja, sociedades desiguais e antidemocráticas [...]. Se, por um lado, esse tipo de racismo engendrou o segregacionismo, por outro, sua dinâmica permitiu a construção de identidades raciais e étnicas fortes no campo dos oprimidos desses sistemas. (MUNANGA, 2004, p. 127 e 128)

Assim, ao opor-se à discriminação racial no contexto brasileiro, a Frente Negra Brasileira foi considerada um movimento integracionista, embora não fizesse referência à identidade africana, seu grupo de origem. Isto é, à medida que este movimento lutava por igualdade de oportunidades, característica típica do racismo universalista, generalizam essa luta de modo que, ao classificar a Frente Negra Brasileira como integracionista, entendia-se que essa luta também envolvia a diluição e esquecimento das origens africanas, de maneira a valorizar e prestigiar apenas as matizes europeias na sociedade brasileira.

Se a discriminação e o preconceito racial estão presentes no Brasil, antes da constituição da República, e ainda hoje se fazem presentes embora disfarçados sob o discurso da democracia racial, onde predomina o racismo integracionista, em que todos estão harmonicamente integrados, ou melhor, onde todos são iguais, torna-se importante atentar para a distinção que Munanga (2006), faz entre preconceito e discriminação:

Preconceito é um julgamento negativo e prévio que os membros de uma raça, de uma etnia, de um grupo, de uma religião ou mesmo de indivíduos constroem em relação ao outro. [...] Na maioria das vezes, a discriminação racial apresenta semelhanças com o preconceito. Ou seja, ambos partem de idéias, sentimentos e atitudes negativas de um grupo contra outro. No entanto, há uma significativa diferença entre eles: a discriminação racial implica sempre na ação de uma pessoa ou de um grupo de pessoas contra outra pessoa ou grupo de pessoas. (MUNANGA, 2006, p. 181 e 184)

Assim, pode-se afirmar que a discriminação é uma evolução do preconceito, uma vez que este consiste em um sentimento de inferioridade, em conceito prévio e negativo do “outro”. Desse modo, quando este sentimento se concretiza através de uma prática, de uma ação, segundo Munanga (2006), passa-se a discriminação, que tanto pode ser racial, étnica, ou de outra natureza.

### **3.1. Discurso da democracia racial**

Antes de adentrar o contexto das personagens da obra de Monique Gardenberg, torna-se imprescindível algumas considerações sobre a História dos povos africanos, no que se refere à construção do discurso da democracia racial, para logo em seguida averiguarmos se tais discursos são recorrentes na obra fílmica.

De acordo com o pesquisador Kabengele Munanga (1984),

As especulações ocidentais sobre o negro começaram antes que o europeu visitasse a África e foram baseadas nos escritos dos antigos autores gregos e romanos que tiveram contatos com a parte norte do continente. Assim, Heródoto, grande historiador grego ao falar de negros africanos, escreveu: “... são seres que se alimentam de gafanhotos e de cobras, partilham as mesmas esposas e se comunicam através de gritos agudos como os morcegos”. Todas as descrições da época mostram os habitantes do interior do continente africano como sendo parecidos com animais selvagens tais os cinocéfalos e acéfalos com olhos no peito. (MUNANGA, 1984, p. 40)

Essas descrições míticas oriundas na Antiguidade foram retomadas na Idade Média e no Renascimento, além de serem corroboradas por alguns escritos de árabes, durante os séculos XI e XII.

Mesmo após a colonização da África pelos europeus, a partir do século XV, o que poderia ter retificado a descrição de um mundo habitado por monstros imaginados pelos antigos, nada mudou. Sendo assim, depois de proclamada a suposta superioridade dos brancos sobre os negros, procurou-se justificar tal classificação através da teoria da degeneração e, logo em seguida, buscou-se uma explicação religiosa que justificasse essas duas instituições: a escravidão e o colonialismo (MUNANGA, 1984).

Desde que o “mundo novo” foi “descoberto”, a supremacia branca procurou destruir toda e qualquer diferença, pois o que não é o “mesmo” de mim é o “outro”, e o “outro” sempre é a ameaça, é o inferior. Quando não destruída, a diferença foi “capturada” e transformada no “mesmo”, pela catequização, pela língua, pelos costumes. A diferença foi negada em seu caráter multi e plural para ser aprisionada pela homogeneização. (CRUZ, p. 4)

Essa realidade não foi modificada pelos iluministas do século XVIII, pois, como afirma Munanga (1984, p. 42), “eles apenas consolidam a imagem depreciativa [dos africanos] herdada da época anterior”, agora, através do conceito de perfectibilidade humana.

No século XIX, sobressaem-se duas correntes de pensamentos que seriam abandonadas no século seguinte. Uma evolucionista, explicada pela ecologia, e a outra racista, fundamentada na biologia. Esta última, ou seja, o racismo científico, atuou intensamente sobre “a construção da sociedade moderna – pautada na tríade liberdade, igualdade, fraternidade – e da nação”. Mas “a idéia de nação só poderia ser entendida como tal, sob o aspecto da dominação européia [...] sobre outros povos destituídos de civilização e portanto, destinados a serem dominados”. (CRUZ, p. 4).

Desse modo, com o advento da industrialização e do capitalismo, o negro deixa sua condição de escravo, mas permanece excluído da sociedade democrática e liberal. Pois como explica Cruz (p. 5), era “preciso forjar o cidadão livre, que pudesse usufruir dos bens produzidos pela indústria, a qual necessitava de mão-de-obra qualificada para seu desenvolvimento, justificando a exclusão do negro deste processo, devido a sua inferioridade natural.”

No Brasil, a elite intelectual, influenciada pelos ideais iluministas e liberais, institucionaliza a liberdade dos escravos, no intuito de fundar a República. Contudo era preciso uma raça nobre para formar o cidadão republicano. Sendo assim, enquanto se tentava branquear a população brasileira, paralelamente, era desenvolvida uma política racial pautada na ideia de igualdade entre as raças.

No entanto, como salienta Jorge da Silva (1994, p. 112), “a abolição da escravatura [...] só vai acontecer quando não havia mais condições econômicas e políticas para sustentá-la”. Pois, como explica Gislene Aparecida dos Santos (2005), a abolição foi uma alternativa política estatal de apagar as lutas sociais africanas no Brasil. Sendo assim, além de impedir que uma revolução realizada pelos africanos, maioria no país, destituísse o poder da elite brasileira, seria possível corroborar o *status* inferior dos negros, mantendo-os à margem da sociedade.

De todos os pólos surgiram novas revoltas afrontando a polícia que, por falta de pessoal, não podia conter as fugas, os assassinatos e a própria circulação de escravos fugitivos ao redor das fazendas. Tudo isso provava que o sistema escravista roía-se por dentro, não podendo mais reprimir o movimento dos escravos. Diante disso haveria duas saídas: fechar os olhos às crescentes rebeliões de escravos e correr o risco de que uma revolução acabasse por libertá-los ou tomar o movimento das mãos deles e institucionalizá-los como se fosse um presente, um brinde aos cidadãos brasileiros. A única estratégia para a unificação nacional contra essa revolução que se formava seria apregoar, entre outras coisas, a passividade do escravo e a impossibilidade de sua revolta. Esse movimento se consagrou com a decretação legal da Abolição. (SANTOS, 2005, p. 112)

A partir daí, desenvolve-se “toda uma literatura para mostrar quão fraternalmente passam a viver brancos e negros ex-escravos. [...] Quanto a possibilitar trabalho e educação aos ex-escravos e seus descendentes, nem pensar.” (SILVA, 1994, p. 113). Sendo assim,

o movimento abolicionista funcionou como um grande estandarte dos interesses dos cidadãos brancos que pretendiam, de maneira racional e planejada, adequar o negro a um lugar que não gerasse incômodos à ordem emergente. (SANTOS, 2005, p. 120)

Neste contexto, sob o discurso da democracia racial, africanos e descendentes são induzidos a desnudar-se de sua identidade de origem africana, de modo que o “outro” só é definido como “outro” a partir da branquidade. Pois, como alerta Jorge da Silva (1994, p. 112), “é preciso, distinguir abolição legal de emancipação”. Isto é, a primeira refere-se à Lei da Extinção da Escravidão, enquanto a segunda, além desta lei, depende de múltiplos fatores, sobretudo da determinação dos Poderes Públicos e da visão de futuro da elite dominante, essencialmente branca.

Para resumir, pode-se dizer que os mitos da criação de raças e do discurso da democracia racial são marcados por silêncios e por verdades inventadas sobre os africanos, antes, durante e depois da escravidão. Daí a importância de averiguar se esses elementos míticos estão presentes no filme *Ó pai, ó*, e em caso afirmativo, como se dá esse processo.

## 4. SOBRE A TRAMA DE *Ó PAI, Ó*

A leitura que segue será organizada em três tópicos. O primeiro, além de apresentar um perfil das personagens Roque e Boca, trará uma leitura de modo a identificar semelhanças e peculiares. O segundo ponto terá como foco, bem mais do que o preconceito, a discriminação racial praticada e/ou sofrida pelas personagens, uma vez que a discriminação não se restringe a um julgamento negativo, mas a uma ação contra um grupo étnico/racial. Por último, o interesse se dá em verificar quais elementos observados na narrativa fílmica, contribuirão, ou não, para a valorização ou desqualificação da representação negra em um dos bairros soteropolitanos, o Pelourinho.

### 4.1. Roque e Boca: negro *versus* branco

A personagem Roque Nascimento Santos, interpretada por Lázaro Ramos, apresenta fenótipo característico dos povos africanos: pele escura, cabelo afro, lábios volumosos. Por outro lado, Moisés, que prefere ser chamado de Boca, cognome que faz referência à sua ocupação profissional, traficar drogas, apresenta elementos étnico/raciais miscigenados, uma vez que a pigmentação da sua pele apresenta pouca melanina diferentemente dos seus cabelos, que além de escuros, embora não sejam tipicamente afros, apresentam aspecto ondulado; além disso, possui olhos escuros, lábios finos, e o formato do rosto largo.

Assim como tantos outros, Roque é um sobrevivente do Pelourinho, que apesar do ambiente miserável, grotesco, em que reside, faz arte em sua oficina, além de irradiar musicalidade, poesia, sensualidade no seu dia-a-dia. Ou seja, ele sobrevive da arte ao manipular materiais concretos na sua labuta diária, mas também a enaltece através do trabalho com as palavras, com o ritmo, com a expressividade corporal.

Além da sensibilidade de artista, Roque é uma pessoa caridosa, pois enquanto todos criticavam a estada de um desabrigado pelos corredores do miserável edifício, administrado por Dona Joana, ele consegue uma autorização para aquele recolher latas recicláveis na última noite do Carnaval, conforme a fala que segue:

Falei com aquele meu *brother* pra você catar latinha hoje, certo? É o último dia de Carnaval, mas é isso mesmo, né, pai? Tem que ter credencial pra catar lata. Ele ficou doente e me emprestou a dele. Olha, descaradão, eu vou ali pegar um rango pra gente.

Uma de suas ações em função de ajudar o desabrigado se dá na cena seguinte em que Roque, ao chegar ao apartamento de Mãe Raimunda (Cássia Vale), não somente tem a preocupação em conseguir alimento para ambos, como também critica Mãe Raimunda por desprezar o mendigo, visto que ela era um ser iluminado, uma vidente, diferente das outras pessoas, portanto, deveria também zelar por aquele desvalido.

Em outros episódios da narrativa, a exemplo de quando vai à barraca de Baiana (Rejane Maia), vendedora de iguarias, Roque também demonstra consternação à dor alheia, bem como a sua indignação e descrença ao saber do provável assassinato do filho de Faustina: “Ave Maria, eu não sei quando que isso vai mudar, não, viu, Baiana? Até parece que Deus esqueceu de olhar pra esse povo daqui.”. Mas essa descrença é coletiva, como se pode verificar em várias cenas do filme. Ainda nessa última cena, Maria (Valdinéia Soriano), esposa de Reginaldo (Érico Brás), completa: “Já faz é tempo que Ele [Deus] virou a cara”.

Outro momento em que se percebe a incredulidade em uma entidade espiritual superior, ao qual se deva confiar e esperar pacientemente pela resolução dos problemas pessoais e/ou coletivos, isto é, por uma solução segundo os ensinamentos do colonizador europeu através da religião, dá-se quando o sem-teto, amigo do artista Roque, agradece-lhe dizendo: “Deus lhe pague!”. Em resposta tem-se o comentário do afro-brasileiro de que esperaria sentado por esse pagamento.

Mesmo cético da ideia de que Deus fosse capaz de mudar aquela realidade permeada de violência, discriminação, miséria, exploração, prostituição, marginalização, Roque sonha. Sonha com o dia que conhecerá vários lugares do mundo; sonha com o dia que será tão famoso quanto seu conterrâneo Tatau, do Araketu, para quem o também compositor Roque tinha mando um poema para análise e possível interpretação: “Já mandei a composição pra ele: *Quem disse que a Bahia é só felicidade*. Só falta ver se ele vai gostar.”. Pois, assim como Psilene (Dira Paes), Roque acredita que sonhar é um direito.

E, através da poesia cantada ou declamada, a exemplo de quando cita versos do baiano Gregório de Matos ou versos do português Fernando Pessoa, é que a personagem Roque irradia alegria. É esse estado de alegria e, também, de esperança que se sobrepõe aos momentos reflexivos: quando ele interpreta a composição *Canto do mundo*, de Caetano Veloso; ou a cenas em que ele assume ser negro, ao reagir, por exemplo, às “brincadeiras” do traficante Boca.

Ambos se mostram em plena atividade. Porém, enquanto Roque conserta veículos, pinta, faz instalação elétrica; Moisés, o Boca, que tinha contratado serviços a Roque para a confecção de alguns carrinhos de madeira, passa a procurar vendedores para manuseá-los durante a venda de “café”, no Carnaval. Como se pode constatar na conversação entre Boca e Peixe Frito, um dos seus funcionários, “café” é uma gíria que tem conotação de droga ilícita:

- Tudo certo, Peixe Frito?
- Tudo em cima, Boca. As térmicas estão carregadas como o Boca pediu. Veio, só vai dar do teu café no Carnaval!
- Olha, a boca fechada, certo, Peixe? Senão eu é que tô frito, aí eu vou fritar você também. Certo?
- Minha boca já tá travada, Boca. Daqui não sai nada.

Boca percorre os logradouros do Pelourinho a procura de funcionários para trabalhar com a comercialização de entorpecentes. Dessa sua atuação, destacam-se, na trama, as respostas de Matias (Jorge Washington), pequeno comerciante, e de Raimundinho (Leno Sacramento), filho de Mãe Raimunda que, ao receberem o convite para venderem “o negocinho lá, a balinha [...] na corda”, no Carnaval, recusam. O primeiro diz: “Não dá pra mim, não, Boca. Eu tenho filho pra criar, tenho mulher. Se você não sabe o que é família, eu sei.”. E o segundo: “Ficou maluco? Tô fora. [...] Boca, a gente quer se dar de bem”.

Ao mostrar-se anti-social, Boca exhibe a máscara que usa para impor-se e intimidar as pessoas, no entanto, às vezes, apenas desperta escárnio nas mesmas. Assim, pouco respeitado ou admirado, os tributos que lhe são peculiares são a antipatia, a conduta exploradora, o sentimento de superioridade em relação aos habitantes do Pelourinho, a sobrevivência financiada por práticas ilegais, a exemplo do tráfico.

No entanto, em um instante da narrativa fílmica, revela-se outra face desse traficante. Pois, ao conversar com Neuzão (Tânia Tôko), única pessoa por quem ele

demonstrou afetividade o traficante sussurra para esta que as pessoas não devem saber que o seu nome verdadeiro é Moisés – “É que as pessoas não podem saber que meu nome é Moisés, certo? Meu nome aqui é Boca.” Adquire evidência, neste caso, o caráter de vida dupla do marginal. Uma em que ele assume a identidade de Moisés, figurando certa cordialidade pelas pessoas ao fazer uso de um tom de voz mais suave, enfim, apresenta-se afável. Esta face da personagem somente é conhecida pela dona do bar, Neuzão. A outra imagem diz respeito à identidade de traficante. Neste caso, Boca transfigura-se e passa a adotar práticas condizentes com a sua condição marginal atuando no mundo do crime. Com efeito, nesse universo da criminalidade, geralmente quem explora mais a força de trabalho e consegue impor-se sobre os demais possuirá mais capital e, por conseguinte, será o detentor do poder.

Ao discutir sobre identidade, Sandra Pesavento (2005) assinala que as identidades são múltiplas, de modo que um indivíduo possa apresentar diversos perfis identitários de acordo o recorte espaço-temporal. Desse modo, as pessoas podem apresentar identidades profissionais, étnicas, raciais, religiosas, etárias, de gênero, de posição social, de classe, de renda, isto é, de acordo com o recorte do social.

As identidades são múltiplas e vão desde o eu, pessoal, construtor da personalidade, aos múltiplos recortes do social, fazendo com que um mesmo indivíduo superponha e acumule, em si, diferentes perfis identitários. Estes não são, a rigor, excludentes por si mesmos, nem forçosamente atingem uma composição harmônica e sem conflitos nessa espécie de rede poli-identitária que cerca o indivíduo. (PESAVENTO, 2005, p. 90)

Sendo assim, se a alcunha “Boca” é consonante com a profissão exercida por ele, o nome Moisés, por outro lado, diz respeito ao perfil identitário desconhecido pelos moradores do Pelourinho, exceto por Neuzão. Pois, assim como “Roque”, lembra o nome de santo católico<sup>3</sup>, “Moisés” é personagem bíblica, figura o líder heroico. Na narrativa bíblica, Moisés é aquele a quem Deus confiou os dez mandamentos, a ele coube indicar o caminho da oração, que encontra a sua realização perfeita. Na trama do filme, temos uma imagem invertida, digamos assim,

---

<sup>3</sup> São Roque – padroeiro dos inválidos, dos enfermos. Abandonou bens materiais e seguiu a Roma mendigando. Fonte: [http://www.igrejaparati.com.br/santos\\_-\\_s%C3%A3o\\_roque.htm](http://www.igrejaparati.com.br/santos_-_s%C3%A3o_roque.htm)

pois a busca do Moisés/Boca por encaminhar um rebanho é mais no sentido de melhorar sua vida particular que daqueles que tenta conquistar para o caminho do tráfico. Para exercer a função de líder, ele se veste da figura do forte, valente e poderoso, escondendo a todo custo o verdadeiro nome. Como afirma Pesavento (2005), é preciso lembrar que a trama poli-identitária que cerca o indivíduo, não ocorre de modo harmonioso e sem conflitos, uma vez que esta não tem caráter estático, podendo o homem apresentar uma identidade de acordo com cada necessidade.

Comprova-se, no transcorrer da narrativa cinematográfica, que enquanto Boca joga, bebe e realiza suas negociações ilegais, Roque canta, dança, declama e compõe poemas, visita os amigos, e trabalha em sua oficina. Lá, além da fabricação dos carrinhos encomendados por Moisés, o afro-brasileiro “conserta” um carro de aluguel, que seria utilizado por Reginaldo, seu amigo.

— Rapaz, você e Reginaldo me enganaram direitinho, hein? Mas não vai ter uma segunda, não. Só aceitei fazer isso porque Reginaldo é meu *brother* e tava precisando.

— Chega de conversa, rapaz. Mostre logo a porra do milagre, vá, São Roque.

— Aqui, ó. Modéstia à parte, mas ficou massa. Ó as listrinhas. E ó, ninguém vai dizer que é de mentira. Eu só espero que Reginaldo circule tranquilo por aí, viu? Não tá igualzinho?

— Imagem e semelhança.

— Vê se não vão me meter em encrenca.

Através do diálogo acima, entre Roque e Boca, assim como a conversação entre o taxista Reginaldo e sua esposa Maria, percebe-se que o carro adquirido por Boca, para substituir o de Reginaldo, é resultado também de algum procedimento ilegal:

— O táxi está lá na oficina, todo acabado. E você nem tchum, Reginaldo?

— Maria, o táxi tá morto e enterrado. Coloque isso na sua cabeça. Olhe, só sobrou a placa que eu vou aproveitar e colocar num carro que um amigo meu conseguiu pra mim. Eu vou rodar a partir de hoje, já.

— Ó minha Nossa Senhora! Reginaldo tá envolvido com gângster.

— Gângster... Maria?! O cara é polícia.

Após a discussão, o afro-descendente Roque acaba por justificar a realização do serviço: ratifica que foi enganado e que aceitou tal serviço por consideração ao amigo e porque também precisava do dinheiro para comprar a vestimenta do Carnaval.

Quanto a Boca, ao ser indagado se o carro tinha ficado igual ao original, o traficante toca em si próprio e diz: “Imagem...”, em seguida, toca Roque e completa: “... e semelhança”. Percebe-se neste instante mais uma vez o tratamento desigual entre brancos e não brancos. Pois, ao se autodenominar a imagem, o original, Boca equipara Roque à cópia ilegal, isto é, o dono da oficina é apenas semelhante à imagem. Esta, é que se mostra perfeita, legal, enfim, superior. Mesmo assim, a cópia de qualidade inferior é uma fonte rentável, uma vez que cinquenta por cento dos lucros adquiridos com o táxi serão destinados ao traficante.

#### **4.2. Discriminação racial no Pelourinho**

Embora se afirme que o Brasil não é um país preconceituoso, no qual todos convivem harmoniosamente, segundo o discurso da democracia racial, sabe-se que na prática diária não é isso o que ocorre. Por isso, torna-se importante, após entender os conceitos de preconceito e discriminação racial, verificar como essas marcas apresentam-se através de discursos e de ações no filme *Ó pai, ó*.

Verifica-se, na obra analisada, que além do preconceito racial aparentemente latente no comerciante de entorpecentes, em alguns momentos, seu discurso e suas práticas evidenciam a discriminação contra os afro-descendentes, de modo a insinuar a suposta superioridade dos indivíduos não negros. Um exemplo de discriminação se dá no momento em que passeava pelo Pelourinho a procura de funcionários e, ao ver Raimundinho e os amigos, o traficante, indiferentemente, resmunga: “Olha lá o macaquinho do Pelô!”. Percebem-se, nesta fala, semelhanças com todo um discurso produzido ao longo dos anos, que corrobora para a inferioridade do negro, descrito como animal irracional, enfim, identificado como o “outro”, que apresenta “anomalias”. Pois como lembra Munanga (1984, p. 41): “Na primeira classificação racial publicada em 1684 por François Bernier, nota-se que os negros vêm logo depois dos índios e, imediatamente depois deles, vêm os orangotangos”. Devido a essa suposta aproximação entre negros e macacos, que ganha cunho científico a partir do século XVII, termos que se referem aos símios também são utilizados para referir-se aos africanos e seus descendentes. De modo que Boca chama o negro Raimundinho, de “macaquinho”. No entanto, esse “anômalo” tem alguma utilidade para o branco, que pode lucrar com o seu trabalho.

Pois, ao encontrar os jovens, Boca pergunta: “Venha cá, rei, vai vender o negocinho lá, a balinha pra mim na corda?”. Configurando-se a situação de que, enquanto o “outro” puder ser explorado e proporcionar-lhe lucro, haverá uma relação de interesses, caso contrário, rompe-se qualquer vínculo.

Outra cena, que explicita as atitudes preconceituosas da personagem Boca, ocorre quando este vai buscar os carrinhos na oficina, e Roque avisa que não estão prontos. Irritado, Boca grita: “Não vá dá uma de preto e cagar minha porra na saída, né, meu *brother*?”. Evidencia-se nessa fala a acepção negativa do termo “preto” ao aludir à inaptidão, à irresponsabilidade, à falta de consideração. Pois, “dá uma de preto” tende a significar portar-se como negro/africano, e neste caso, ser ou se comportar como tal é ser incapaz de cumprir o contrato firmado com Boca, isto é, de entregar os carrinhos às dezessete horas. Nesta fala, agrega-se toda uma carga estereotipada de preconceitos referente ao negro.

No entanto, Roque reage. A cena de certo modo surpreende, pois além de usar um tom de voz superior ao de Boca, o artista negro afirma que não é amigo dele nem moleque. E mais, se há alguém que está fazendo algo errado, essa pessoa é o próprio Boca. Diante de tal reação, o traficante recua e utiliza um tom suave e assegura: “Peraí, eu tô brincando com você.”. Em seguida, sai da oficina e comenta com Reginaldo: “Esse seu amigo Roque não aguenta brincadeira, né, rei? É esquentadinho”. O discurso irônico usado pela personagem Boca evidencia a posição de quem não se autodenomina preconceituoso. Pois, como adverte Munanga (2006), ao citar Zilá Bernd, o indivíduo preconceituoso se fecha em uma determinada ideia, impedindo a si próprio de conhecer minuciosamente uma questão e, conseqüentemente, de refletir sobre suas posições. Desse modo, ao negarem-se a possibilidade de rever seus próprios conceitos, os indivíduos afirmam que seus discursos, embora repletos de marcas de preconceitos, são apenas “brincadeiras”. Sendo assim, não há motivo para o “outro” irritar-se com as “brincadeiras”, uma vez que se trata de algo que deva ser ignorado, tal como asseveram aqueles indivíduos ditos não preconceituosos.

Ainda no episódio em que o branco é contrariado com a reação inesperada do negro, ao sentir-se desafiado, Boca se mostra implacável e dispara: “Surdo é você, viu? Seu cão”. Neste instante da trama, é possível afirmar que a máscara da democracia racial é retirada. E o branco agressor mostra-se ferrenho. Seu discurso, o tom vocal usado, as expressividades facial e corporal, tudo, enfim, converge para

a indicação da existência de um “outro”, para o qual ele aponta veemente: o inferior, o desprovido de atributos físicos e intelectuais, o monstro, o diabólico, o “cão”.

Somando-se a esse discurso, que já é em si uma ação discriminatória, tem-se ainda a tentativa de ludibriar o pintor Roque no momento de efetuar o pagamento pela confecção dos carrinhos de café. Pois, ao chegar acompanhado por alguns jovens negros, Boca se propõe a pagar cinquenta por cento do valor pré-determinado com Roque, e a outra metade após dois dias. Para isso, ele alega que teria que usar parte do dinheiro que tinha para subornar a polícia por ter apreendido o seu carro. Além disso, ainda simula preocupação com o dinheiro que os jovens deixarão de ganhar ao não trabalharem com os carrinhos, caso Roque não aceite aquela proposta.

A cena mostra o traficante recorrendo à ingenuidade de Roque, o dono da oficina, para obter maior lucratividade: “Você não tem coração, não, é, velho?”, Roque mais uma vez não se deixa lograr e reage: “Venha cá, pai, e cão tem coração? [...] Eu já suportei de mais o seu escárnio. Suportar é a lei da minha raça, tá ligado?”. Este quadro acaba por dar destaque, mais uma vez, os malefícios da suposta igualdade racial, sempre utilizada em prol do indivíduo branco. Pois, quando este quer adquirir algumas vantagens, finge-se de bondoso, e ratifica que são todos iguais, no entanto, quando suas necessidades são satisfeitas ou quando são contrariados, marginalizam os indivíduos não brancos, corroborando mais ainda para a continuidade da segregação.

Cena clara se dá quando Roque afirma apenas seguir o exemplo de Boca ao negociarem, momento em que este, por sua vez, antes de indicar igualdade, confirma mais ainda a desigualdade entre eles: “Exemplo o que, rapaz?” e repete dez vezes seguidas a oração “Você é negro”. Adquire relevo, nesta cena, principalmente a expressividade facial e sonora da personagem Boca. Dizer que Roque é negro, reiteradamente, do modo como o traficante disse, ganha uma conotação visivelmente discriminatória. Nessa situação, “ser negro” remete a toda uma carga negativa, que envolve preconceito, sequestro, escravidão, tortura, exploração, inferioridade, enfim, traz à tona a aversão aos africanos e aos seus descendentes.

Portanto, ao ser atingido por um ácido discurso discriminatório, Roque assume a posição do sujeito de discurso e revida mais uma vez, ao dizer:

Eu sou, sim, negro. Eu sou negro, sim. Mas por um acaso negro não tem olhos, Boca? Hein? Negro não tem mão, não tem pau, não tem sentido, Boca? Hein? Não come da mesma comida? Não sofre das mesmas doenças, Boca? Hein? Não precisa dos mesmos remédios? Quando a gente sua, não sua o corpo tal qual um branco, Boca? Hein? Quando vocês dão porrada na gente, a gente não sangra igual, meu irmão? Hein? Quando vocês fazem graça, a gente não rir? Quando vocês dão tiro na gente, porra, a gente não morre também? Pois se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser [...]

Neste discurso, o afro-brasileiro equipara negros e brancos ao menos em três aspectos: fisicamente, “negro não tem olhos”, “mão”, “pau”, “sentido”; e fisiologicamente, “a gente sua, não sua o corpo tal qual um branco”; e também comportamentalmente, “se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser”, dando voz aos sentimentos, desejos, valores. Ao passo que Roque vai pontuando em seu discurso a imagem da opressão (“dão porrada na gente”, “dão tiro”), o ponto que se destaca na cena é a ideia de igualdade que na visão da personagem é preciso ser efetivada seja em que situação for: “Pois se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser”. O foco da discussão centra-se, neste caso, na ideia de direitos e deveres para brancos e negros.

Na cena de confronto entre oprimido e opressor, o semblante de Roque sobrecarrega-se de indignação, fúria, revolta; os seus movimentos corporais e faciais ganham rapidez à medida que fala sobre as agressões sofridas por seu grupo étnico/racial. Neste momento, cada personagem – Roque e Boca – representa mais que um indivíduo, isto é, representa toda uma população com fenótipo peculiar e, principalmente, práticas culturais próprias e ideologias compartilhadas, durante vários séculos de história.

A trama do filme nos faz revisitar a história dos africanos e seus descendentes, contudo não numa perspectiva europeizada, pois é necessário atentar para as injustiças, as atrocidades cometidas contra este segmento da população mundial, que constitui um dos pilares da sociedade brasileira.

Nota-se que o diálogo entre Roque e Boca ganha proporções que vão além daquele tempo/espaco – daquela simples oficina onde o branco tentava, mais uma vez, explorar o negro, em dia de Carnaval. Observando a cena, percebe-se que, a partir da chegada do traficante, se alterna o jogo de claro e escuro, na tela, caracterizando o tom da imagem deste com o seu interlocutor, assim como o plano de fundo que varia conforme a personagem apresentada. Se por trás da imagem de Boca predomina um fundo branco, o plano de fundo escurece-se quando Roque

ganha destaque na tela, caracterizando, desse modo, a oposição entre o negro e o branco, entre o oprimido e o opressor, entre o europeu e o africano.

Oposição essa não somente de cor. Todo esse jogo de cenas apresenta uma ressignificação para este histórico conflito étnico/racial. O cantor Roque além de não se submeter à vontade da personagem Boca, deixa-lhe como resposta o silêncio, uma vez que este foi contrariado e humilhado pelo afro-descendente. Percebe-se nesse momento, o resgate de uma memória negra esquecida, de modo “a proceder à desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogonia.” (BERND, 1988, p. 22). Sendo assim, pode-se dizer que o silêncio de Boca é também uma marca de reconhecimento da representação do negro, no contexto brasileiro. Deve-se lembrar, contudo, que essa representação não se dá, neste caso, a partir da ótica do branco europeu, mas, ao contrário, isto é, a partir de uma visão positiva do afro-descendente, que conhece e valoriza a História e a Cultura africana.

Por outro lado, é válido lembrar que há outros elementos caracterizadores da representação da cultura do negro na obra fílmica em questão, os quais não são objetos dessa discussão, contudo são merecedores de leitura e análises. Só a partir de então, será possível, afirmar se eles contribuem ou não para a construção de uma significativa identidade afro-brasileira, na qual a herança histórico-cultural africana seja valorizada e difundida de modo que promova reflexões e, possivelmente, a quebra de preconceitos estabelecidos historicamente.

#### **4.3. Construção de uma identidade negra ou conservação de estereótipos?**

Ao averiguar a representação do negro nesta obra cinematográfica, deve-se considerar o afro-descendente em suas dimensões étnico/raciais. Pois, como afirma Munanga (1984), os elementos culturais e raciais são igualmente relevantes e apresentam-se de modo articulado.

No tocante à religiosidade, há, no filme *Ó pai, ó*, referências, sobretudo, à religião protestante e aos cultos de origem africana. Estes últimos, segundo Vagner Silva (1994), até o século XVIII, eram chamados calundus, e antecederam às casas de candomblé no século XIX e aos atuais terreiros de candomblé. Inicialmente restritas a circunscrição das fazendas, as manifestações religiosas africanas encontram melhores condições com o desenvolvimento das cidades, bem como

mudanças constitucionais e na Igreja Católica que, aos poucos, substituiu a repressão pelo sentimento de superioridade. De modo que, mesmo sendo legalizadas, as manifestações religiosas da população afro-brasileira não deixou de sofrer os efeitos da segregação.

Nas primeiras cenas do filme em questão, a evangélica Dona Joana, ao discutir com a jogadora de búzios Mãe Raimunda, diz:

Ô feiticeira! Que fumaceiro é esse aí embaixo? Tá fumando maconha, é? [...] Quando a polícia chegar aí dando tiro, nega, fique doida com a bala perdida, viu? [...] Eu quero ver onde é que você vai fazer poção, macumbeira de araque!”

Revela-se através desse discurso, além do preconceito religioso, a alusão ao uso ilegal de entorpecentes, o que pode, segundo a síndica do edifício, gerar complicações com a segurança pública, de modo, que o futuro da vidente pode tornar-se incerto, sem ter onde ela produzir suas poções.

Embora a macumba, seja típica da região do Rio de Janeiro, como lembra Silva (1994, p. 87): “A abrangência de cultos que sob o termo *macumba* eram conhecidos parece ter sido um dos motivos de sua popularidade e de seu uso indiscriminado para se designar as religiões afro-brasileiras em geral.”. Assim, embora a religião típica no estado da Bahia seja o candomblé, justifica-se a utilização do termo “macumbeira”, por Dona Joana. Mas, entretanto, essa “macumbeira” é “de araque”, ou seja, trata-se de uma charlatã, segundo a visão da síndica evangélica.

No entanto, quando estava preocupada, a procura de notícias dos seus dois filhos, Cosme (Vinícius Nascimento) e Damião (Felipe Fernandes), a evangélica Joana procura a tal “macumbeira de araque” e pede que lhe jogue os búzios. Evidenciando dessa forma, seu desespero, ao ponto de recorrer a qualquer forma de culto religioso, inclusive aos que ela combatia diariamente.

Ainda sobre preconceito religioso, pode-se citar parte do discurso proferido pelo pastor (Lázaro Machado) da igreja frequentada por Dona Joana, durante uma sessão, na qual ele tentava curar espiritualmente uma fiel:

Eu explico que esta menina era uma menina muito nervosa, muito impaciente e os familiares dela, no intuito de ajudá-la, recorreu aos chamados orixás do candomblé! [...] E o que são os orixás do candomblé?

Os orixás do candomblé são formas que o diabo tomam para rebatar as almas que pertencem ao Senhor Jesus!

Nesta cena, utiliza-se um argumento religioso para convencer os demais presentes de que a religião de matiz africana é demoníaca, doentia, enfim, opõe-se aos ensinamentos cristãos e, portanto, deve ser combatida. Deve-se observar, que a manutenção desse estereótipo, ganha dimensões institucionais, uma vez que passa a ser difundido por um líder de uma unidade religiosa. Não é tão somente a visão de mundo de um indivíduo que é disseminada entre os presentes, mas uma teoria de cunho religioso que se reveste de veracidade e é divulgada em nome do Cristianismo. É importante lembrar o que diz Munanga (1984), uma vez que, do século XVI ao XVII, a teoria de ordem religiosa foi aceita para justificar a escravidão, na qual o homem devia temer não a escravidão imposta pelo homem, mas sim pelas forças do mal. Além do mais, submeter-se à escravidão praticada pelos homens seria uma forma de converter aquele povo tão corrupto.

Deve-se ainda salientar que, embora o pastor combata as religiões oriundas da África, o mesmo apresenta fenótipos africanos. No entanto, não se identifica com o elemento religioso próprio dos seus antepassados. Essa não identificação étnico/racial é resquício da igualdade racial, em que africanos e descendentes foram induzidos a ignorar suas origens africanas, valorizando apenas a herança europeia, inclusive a religião, o Cristianismo.

Outro relevante ponto da trama se dá com as mulheres. Enquanto Baiana conversa com Carmem (Auristela Sá) sobre a chegada da irmã desta, Psilene, a vendedora de iguarias avisa que ela vai estranhar as mudanças no Pelourinho: “antigamente a negrada vinha, fazia sua festa. Não é, não? Hoje em dia, não. Depois dessa brancada, é um tal de rala tcheca e passa a mão até de manhã”. Ao se aproximar da barraca, Lúcia interrompe a conversa:

Ô minha gente, agora que Pelourinho é festa *society*. Não, Baiana, eu digo isso porque você sabe que esse lugar aqui era um dos últimos que servia de quilombo pra esta negrada, né, minha gente? [...] Pelourinho agora é ACM. Ação, Competência e Moralidade. E tá tudo empestado de Barbie, tudo cor de rosa. Não é lindo, Baiana?

Nessa fala há dois momentos que se contrapõem. Primeiro, quando Lúcia afirma que aquele lugar servia de quilombo, adquire destaque o seu semblante, quando não demonstra indiferença, revela repugnância. Por outro lado, ao dizer que

“tá tudo empestado de Barbie, tudo cor de rosa”, sua fisionomia exhibe tanta felicidade, que parece não se conter. Portanto, aquele bairro no centro histórico de Salvador, que antes “servia de quilombo”, ou seja, abrigava africanos e seus descendentes com suas práticas peculiares, agora, porém, após a presença do indivíduo branco, começa a transformar-se, revelando a influência da cultura deste sobre a cultura daqueles.

Ainda durante o diálogo com Baiana, ao ser ofendida por Lúcia, Carmem dispara: “O que todo mundo aqui sabe é que seu útero tá todo perfurado de tanto aborto que você fez e faz de gringo”.

Mas esse interesse de Lúcia por estrangeiros é ratificado em outros momentos na narrativa, a exemplo de quando ela dialoga com Psilene: “Eu estive escutando. A senhora foi na Europa, foi? Ai, Dona *Miss* Psilene, olhe que eu já fiz de tudo pra conseguir colocar meus pés no exterior. Ó, eu já fiz curso de *English*, eu tirei passaporte, eu tomei banho de folha, e nada.”.

Devido ao enorme desejo de conhecer a Europa, Lúcia revela que executou os procedimentos básicos para sair do país: estudar outro idioma, tirar passaporte; apelar para a fé: tomar banho de folhas; além do exposto por Carmem: relacionar-se com homens não brasileiros, de modo que pudesse acompanhá-los em viagens para o exterior, especificamente, qualquer parte do território europeu. Evidenciam-se em toda a narrativa fílmica, atitudes de negação das raízes africanas e valorização do eurocentrismo, por parte da personagem Lúcia.

Mas, Psilene garante a esta, que para ir ao estrangeiro não precisa nada disso: “Você não precisa nem falar inglês. Sabe por quê? Porque gringo gosta, ó... de bunda, bundão, de peitão, sabe? Um peito assim, com muito silicone.”.

Observa-se, nessa cena, o estereótipo da mulher afro-descendente, sensual, libidinosa, cujo intelecto não é valorizado.

Embora a personagem Psilene afirme que retornará à Suíça, há vários indícios na narrativa fílmica que retificam essa assertiva. Assim, inicialmente, a ser indagada sobre o esposo pela irmã, ela desconversa. Em seguida, ao conversar sobre Lúcia, revela a Baiana:

Mas que menina mais despreparada, hein, Baiana? Sabe o que ela vai fazer lá no estrangeiro? Vai lavar prato pro gringo, servir de babá pros filhos do gringo, abrir as pernas pro gringo, e depois que ele comer, comer, comer, vai mandar a carcaça de volta aqui pro Brasil, isso quando manda. Porque

senão ela tem que ficar lá, ó, trabalhando, trabalhando, trabalhando pra ver se junta uns trocados como prostituta pra poder voltar pro seu país.

Verifica-se que, durante esse relato, Psilene angustia-se não com a dor do outro, mas com a sua própria dor. O que é confirmado com seu silêncio, quando Baiana a questiona por que ela voltou ao Brasil. Além desses, pode-se, ainda, mencionar o diálogo com Dona Joana, em que Psilene descreve, de modo idealizado, o “seu” esposo bem como a “sua” residência na Suíça. No entanto, essa descrição não é o suficiente para ludibriar a síndica.

Percebe-se, ainda, através do discurso da personagem Psilene, o problema do tráfico de mulheres brasileiras. Essa comercialização de mulheres e, também, de meninas tem “como destinos o matrimônio, a prostituição ou a escravidão”, segundo dados da ONU referentes ao ano 2000, como afirma Vanessa Cavalcanti (2005, p. 105). Ainda segundo essa historiadora, através de um mapeamento<sup>4</sup> do tráfico de pessoas no Brasil, apresentado e divulgado no 1º Seminário Internacional sobre o Tráfico de Seres Humanos, no final do segundo semestre de 2000, em Brasília,

detectou-se que o perfil das vítimas do tráfico de seres humanos no Brasil é, em sua grande maioria, composto por mulheres, negras, na faixa etária de 15 a 25 anos, vindas de classes populares, com baixa escolaridade e trabalho mal remunerado. (CAVALCANTI, 2005, p.109)

Esse perfil do tráfico humano brasileiro é consequência de um processo histórico de desigualdades e injustiças. Pois, se em uma sociedade a mulher é concebida ser submisso ao homem, designada a satisfazê-lo todos os desejos, inclusive sexuais, não é estranho que “esse ser inferior” seja tratado com indiferença, ao extremo de ser comercializado como mercadoria. Se a partir das Grandes Navegações, o africano – homem, mulher ou criança – passou a ser sequestrado e vendido, ignorando-se a sua condição de humano bem como o seu direito à liberdade, vê-se, mesmo após a abolição legal da escravidão, mulheres negras serem duplamente marginalizadas, na sua condição de mulher e de afro-descendente. Deve-se, também, salientar que como consequência da tentativa de branquear a população brasileira, sob o discurso da igualdade racial, o que na prática não consistiu em possibilitar oportunidades igualitárias a todos, excluindo-se

---

<sup>4</sup> Pesquisa desenvolvida pelo consórcio entre o Centro de Referência, Estudos e Ações sobre Crianças e Adolescentes (CECRIA), Secretaria de Estado dos Direitos Humanos, Ministério da Justiça e Instituto Internacional de Leis e Direitos Humanos da DePaul College (Chicago).

do processo de emancipação real o elemento negro, ao qual coube a periferia e o não acesso a programas de inclusão social, à saúde e à educação de qualidade. Sendo esta última, responsável direto pela baixa escolarização do negro que, juntamente com outros fatores – ausência de alimentação nutritiva, oportunidades de acesso a bens culturais, a não valorização da raiz africana –, resultará na aquisição de trabalhos não qualificados, e mal remunerados. Despertando, nas vítimas desse processo excludente, o desejo e a necessidade de ascensão social, embora através de um sucedido esposo ou de um trabalho lucrativo, mesmo que seja um emprego sexual.

Com o propósito de oferecer/ vender “empregos sexuais”, as mulheres envolvidas, em geral, não estão conscientes da situação que irão enfrentar ao chegar nos países receptores. De uma ação espontânea ao comércio ilegal do corpo, essas mulheres também tomam dimensão da real condição somente quando a volta já é quase impossível. [...]

Em realidade, o tráfico configura-se como qualquer situação onde mulheres não podem mudar as condições imediatas da própria existência, sujeita à violência e exploração sexual. (CAVALCANTI, 2005, p.108)

Sendo assim, inúmeras mulheres brasileiras são atraídas ao exterior por excelentes propostas de trabalho ou pela promessa de um estável relacionamento amoroso. E ao chegarem a outros lugares, a exemplo de alguns países da América do Sul, Japão, e Europa Ocidental, distantes de amigos e familiares que possam reclamar o desaparecimento, essas mulheres ficam impossibilitadas de mudar a real situação de exploração sexual, violência, escravidão, passando à condição de vítimas do tráfico. Portanto, praticamente incapazes de solicitarem ajuda, uma vez que muitas nem conhecem o idioma oficial do lugar para o qual migram, não restam muitas opções para essas mulheres, duplamente marginalizadas: na condição de não branca e de mulher.

De acordo com o exposto neste capítulo, observa-se no filme, *Ó pai, ó*, tipos humanos que evidenciam a prática e a manutenção de uma visão estereotipada que tem raízes históricas na Antiguidade, ratificada por autores árabes dos séculos XI e XII e retransmitida, a partir da invasão à África, pelos europeus. (Cf. MUNANGA, 1984).

Dentre esses tipos, podem-se mencionar as personagens Psilene, a típica mulata afro-brasileira, sensual, traficada para o exterior; e Lúcia, que ainda mantém o sonho de casar-se com um homem estrangeiro e morar em outro país.

Pode-se ainda mencionar os jovens afro-descendentes aliciados para o mundo do crime, através do chefe do tráfico no Pelourinho, Boca. Embora, até certo ponto, possa-se dizer que inúmeros adolescentes não brancos são responsáveis pela comercialização de drogas ilícitas, no contexto analisado, não se deve ignorar quem os conduzem para esse mundo paralelo. Portanto, se há o estereótipo que as pessoas negras são, geralmente, marginais, devem-se observar historicamente os espaços destinados aos africanos e seus descendentes, bem como as condições nas quais eles conseguiram sobreviver durante séculos, mesmo após o término da abolição legal. Pois, se antes do fim da escravidão o branco era o responsável por um comércio naturalmente ilegal, que atenta contra todos os direitos humanos – a escravidão –, após a libertação dos escravos, o branco explorador, continuou a desenvolver mecanismos de marginalizar essa parcela da população já tão injustiçada, a exemplo do que a personagem Boca faz na obra fílmica. Desse modo, mesmo que Boca se julgue superior aos descendentes de africanos, devido seus fenótipos, ele é o principal marginal e não as suas vítimas.

Além desses tipos, deve-se ainda citar as práticas religiosas afro-brasileiras constantemente associadas a ações demoníacas, uma vez que não se julga a cultura de “outro” pelos olhos do “outro”, mas sempre tendo por referencial o eurocentrismo. Sendo assim, independente da área de atuação dos indivíduos não brancos eles continuam à margem da sociedade, quando não taxados de inferiores, de incapazes, imorais, marginais e abomináveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com a pesquisa realizada, verificou-se que nenhum conceito surge ou se modifica ingenuamente, uma vez que são construídos historicamente para corroborar o discurso da elite detentora do poder. Assim, o cinema desenvolve-se, para atender os interesses da burguesia dominante que, além do lucro pode impor suas ideologias às nações em desenvolvimento.

Além da “impressão de realidade” que procurava disfarçar o caráter artificial e manipulador do cinema, deve-se ponderar as causas e consequências do discurso da democracia racial que, no Brasil, proporcionou aos africanos e seus descendentes a abolição legal mas não a emancipação.

Ao analisar a representação de algumas personagens no filme *Ó pai, ó*, foi possível identificar em uma mesma personagem mais de um perfil identitário, assim como afirma Pesavento (2005), de que um indivíduo pode sobrepor e acumular em si várias identidades, as quais são empregadas de acordo com o recorte do social. Assim, quando convém, a personagem Moisés utiliza a identidade de Boca. Geralmente ao apresentar o perfil identitário de um traficante, Moisés mostra-se ferrenho, entretanto, pode, em algum momento, mostrar-se humilde, se isso lhe for lucrativo.

Por outro lado, a personagem Roque, na qual se destaca simpatia, benevolência, sensibilidade, responsabilidade, inteligência, mostra-se envolvida, em certo momento, com serviços ilegais. No entanto, além do desejo de ajudar o amigo taxista e de comprar sua fantasia carnavalesca, ele tivera sido ludibriado para executar tal prática.

Além dessas personagens, pode-se mencionar a recém-chegada Psilene, que retorna às origens. Esta, ao adotar o perfil de afro-brasileira bem-sucedida no exterior, devido aos seus atributos físicos e não intelectuais, no entanto revela outra identidade. Desse modo, pode-se afirmar que ela, assim como Roque, também foi lograda, mas pela ilusão de sucesso ao lado de um rico europeu. Assim, após ser explorada por este, ainda teve que se prostituir para, só então, retornar ao Brasil. No entanto, outras personagens ainda sonham com esse branco estrangeiro que lhe restituirá a dignidade e a valorização da pessoa humana, a exemplo de Lúcia, que sofre com a segregação na última noite do Carnaval.

Portanto, de acordo com a análise e comparação de algumas personagens do filme de Gardenberg, pode-se ratificar que o confronto étnico/racial – envolvendo conflitos religiosos, culturais, econômicos, de gênero, entre outros – retoma questões antigas silenciadas pelo discurso da igualdade racial. No entanto, este deve ser substituído pelo discurso da diversidade racial, desde que implique oportunidades iguais “de acesso aos bens culturais, à educação de qualidade, à saúde, à moradia e empregos dignos” a todos, como sugere Eliana Cruz (p. 15).

Além disso, deve-se lembrar de que, se a representação de várias personagens, na obra cinematográfica analisada, corrobora uma visão estereotipada e, conseqüentemente, imbuída de conotação negativa quanto ao africano, mas, especialmente ao afro-brasileiro, deve-se salientar o caráter de Raimundinho que se recusa a aceitar trabalhos ilícitos, assim como Matias, que se preocupa com a família. Bem como estes, Roque fala em nome dos seus contemporâneos e dos seus ancestrais, denunciando desigualdades, agressões, passividade governamental. Enfim, mostra-se um artista consciente dos problemas que o circundam, além de defensor do seu grupo étnico/racial à medida que reage e não se deixa subordinar ao discurso do branco opressor.

Por último, pode-se concluir que, embora apareçam alguns tipos estereotipados, estes mesmos, juntamente com aqueles que marcadamente apresentam uma identidade negra positiva, caracterizam a linguagem denunciativa na obra cinematográfica analisada.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos, v. 9).
- CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. Mídia, políticas públicas e gênero: divulgando o mapa do tráfico de mulheres brasileiras. *In: Saeculum: revista de História* [13]. João Pessoa, jul/dez. 2005. p. 105-20.
- CRUZ, Eliana Marques Ribeiro. *Cor/raça no censo escolar 2005: o que é ser preto, branco, pardo?* Disponível em: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO: GT 21 – Afro-Brasileiros e Educação. <<http://www.anped.org.br/>>.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. *In: CANDIDO, Antonio [et al.]. A personagem de ficção*. 2ª reimpr. da 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção debates ; 1/ dirigida por J. Guinsburg).
- LEITE, Maria Jorge dos Santos. Imagens e representações dos negros nos livros didáticos e no cinema brasileiros. *Revista Ameríndia*. v.8, n.1, maio de 2010.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MUNANGA, Kabengele. Raízes científicas do mito do negro e do racismo ocidental. *In: Temas Imesc, Soc. Dir. Saúde*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 39-47, 1984.
- \_\_\_\_\_. Racismo, discriminação racial e ações afirmativas: a sociedade atual. *In: \_\_\_\_\_*. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006, p. 171-197.
- \_\_\_\_\_. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NABOKOV, Vladimir. Aprendendo a ser um verdadeiro leitor. *Oitenta*, n. 05. Porto Alegre: L & PM. Set/ Inverno/ 1981.
- PELLEGRINI, Tânia et AL. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Itáu Cultural, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleções história &... reflexões, 5)

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. 2ª reimpr. da 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção debates ; 1/ dirigida por J. Guinsburg).

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do ser negro: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ/FAPESP; Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

SILVA, Jorge da. *Direitos civis e relações raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Luam, 1994.

SILVA, Vagner Gonçalves. O Candomblé e a reinvenção da África no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção*. São Paulo: Ática. 1994. p. 43-93.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pelourinho\\_%28Salvador%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pelourinho_%28Salvador%29). Acesso em: 30 de maio de 2011.

[http://www.igrejaparati.com.br/santos\\_-\\_s%C3%A3o\\_roque.htm](http://www.igrejaparati.com.br/santos_-_s%C3%A3o_roque.htm).