



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES - DEPARTAMENTO DE LETRAS E EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA

EVELINE ALVAREZ DOS SANTOS

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM
QUASE DOIS IRMÃOS

GUARABIRA

2011

EVELINE ALVAREZ DOS SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM
*QUASE DOIS IRMÃOS***

Monografia submetida ao Curso de Especialização em Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana, da Universidade Estadual da Paraíba – Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para a obtenção do grau de Especialista, sob a orientação da Profa. Dra. Rosangela Neres A. Silva.

GUARABIRA

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

S237r	Santos, Eveline Alvarez dos
	A representação do negro em Quase dois irmãos / Eveline Alvarez dos Santos. – Guarabira: UEPB, 2011. 69f. Il. Color.
	Monografia Especialização (Trabalho de Conclusão de Curso – TCC) – Universidade Estadual da Paraíba.
	“Orientação Prof. Dr. Rosângela Neres Araújo da Silva”.
	1. Negro 2. Cinema 3. Representação
	I.Título.
	22.ed. CDD 791.437

EVELINE ALVAREZ DOS SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM
QUASE DOIS IRMÃOS**

Monografia de Especialização aprovada em:

01 / 06 / 2011.

Banca Examinadora:

Rosângela Neres A. Silva

Profa. Dra. Rosângela Neres A. Silva
(UEPB / Orientadora)

Rosilda Alves Bezerra

Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra
(UEPB)

Maria Suely da Costa

Profa. Dra. Maria Suely da Costa
(UEPB)

GUARABIRA
2011

Dedico este trabalho principalmente ao meu amor maior, Lenir Alvarez de Lima dos Santos, minha mãe, mulher de força e exemplo de vida.

AGRADECIMENTOS

- ❖ A todas as forças divinas, que me deram coragem para lidar com o novo e para encarar o meu retorno à vida da pesquisa acadêmica depois de dez anos;
- ❖ Ao meu pai, a minha irmã, a Dimas Lima e a Gustavo, pessoas que me deram força, amor e estímulo para o meu crescimento profissional e pessoal;
- ❖ Aos meus avós [*in memoriam*];
- ❖ Ao amigo Vilian Mangueira, pela amizade, pela ajuda e conhecimento acadêmico, pelo cuidado e amor de sempre; por ter estado presente durante todo este processo, partilhando das alegrias e das dificuldades;
- ❖ À minha orientadora e amiga Rosangela Neres, que por mais de um ano, orientou-me com toda sua competência, seriedade e atenção.
- ❖ Aos amig@s Clebson Gomes, Paulo Gabriel Filho, Anna Valeska Oliveira, Moama Lorena, Máira Viana, Simão Farias, Cezar Sturba, Amanda Braga e Ramsés Nunes pelo carinho, estímulo e a sempre amizade.
- ❖ Ao amigo Bruno Belo Góes, que me ajudou a encontrar o meu tão querido objeto de estudo;
- ❖ À professora e Coordenadora do Curso de Letras Rosilda Alves Bezerra, pelo grande estímulo e força;
- ❖ Ao professor e amigo Carlos Negreiro, pelo conhecimento adquirido em sua disciplina e por sempre me mostrar, através da música, acalento para os dias difíceis;
- ❖ Às amigas Sandra Paulino e Franciele Leme pelo sempre caloroso abrigo na cidade de Guarabira;
- ❖ À Universidade Estadual da Paraíba, ao Departamento e Coordenação do curso de Letras, que juntos nos deram a oportunidade de participar deste Curso de Especialização;
- ❖ A todos os professores que passaram pela Especialização em Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana.

“A imagem é a cifra da condição humana.”

Octavio Paz

“Temos todos duas vidas, uma a que sonhamos, outra a que vivemos.”

Miguel, *Quase dois Irmãos.*

RESUMO

A representação do negro é sempre muito discutida na atualidade. Considerada como um aspecto que pode ser abordado na literatura, no cinema, nas artes plásticas e no teatro, essa representação é feita de diferentes formas, levantando inúmeras vertentes de discussões acerca do tema. Entendendo o cinema como uma das formas de manifestação artística e como um veículo difusor de ideias no contexto sociocultural, podemos também utilizá-lo como objeto de investigação para entendermos melhor as diferentes visões que a sociedade nos dá da vida, do ser humano e das suas posturas sociais. A partir dos estudos teóricos acerca da imagem e suas significações no cinema, esta pesquisa tem como objetivo investigar, a representação do negro no filme *Quase dois irmãos*, dirigido por Lúcia Murat, que divide o roteiro com Paulo Lins. Para nossa discussão, partimos dos pressupostos teóricos de estudiosos como Lucia Santaella, Christian Metz e José Rodrigues dentre outros.

Palavras-Chaves: Negro. Representação. Cinema.

ABSTRACT

The representation of the negro is always discussed nowadays. Considering it as something that can be approached to literature, cinema, plastic arts and theatre, its representation is viewed in different ways, making us raise questions about this theme. Understanding cinema as a form of artistic expression and as a vehicle for diffusing ideas in the sociocultural context, we can also use it as an object of research to understand better the different views that society gives us about life, human beings and their social attitudes. From the theoretical studies about image and its meanings in cinema, this research aims to investigate the representation of negro in the movie *Almost two brothers*, directed by Lúcia Murat, who shares the script with Paulo Lins. To our discussion we take into account the theoretical approaches by studios like Lucia Santaella, Christian Metz and José Rodrigues among others.

Keywords: Negro. Representation. Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 IMAGEM E REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA CULTURA BRASILEIRA	16
2.1 O Negro na Literatura	20
2.2 O Negro no Cinema Brasileiro	26
2.3 Imagem e Representação	30
3 NEGRITUDE E MÍDIA: NARRATIVAS (S)EM CONFLITO	36
4 <i>QUASE DOIS IRMÃOS</i> : A IMPRESSÃO DA REALIDADE NO CINEMA	50
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
FILMOGRAFIA	73
ANEXOS	74

1 INTRODUÇÃO

Quando pensamos na importância histórica do negro no Brasil, dizemos que sua representação, nas artes brasileiras, deixa uma lacuna em nossas expectativas. Seja na literatura, no cinema, nas artes plásticas, no teatro, sempre estaremos buscando uma maneira de representar toda a sua riqueza histórica e como ela ainda se faz presente em nossos dias.

A palavra cinema vem do grego *κίνημα*¹ e significa movimento. Discutir sobre cinema é discutir sobre arte, é discutir sobre todo esse movimento que a palavra carrega na sua origem. Sendo o cinema uma forma de expressão artística, ele está ligado ao humano e necessariamente à vida. É uma arte ligada aos sentidos e aos sentimentos. Definir cinema não é uma tarefa fácil como afirmou Jean-Claude Bernardet em seu livro *O que é cinema*. Bernardet (2004) nos diz que o cinema é um complexo ritual e “que envolve mil e um elementos diferentes”. Assistimos a um filme e lembramos-nos de coisas que perpassam pela nossa vida; identificamo-nos, emocionamo-nos e até mesmo nos sentimos incomodados com algo. Cinema é uma arte que envolve indústria, público, dinheiro, tecnologia e pessoas, mas também como afirma Bernardet (2004), “para nós, cinema é apenas essa estória que vivemos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não.” Todo esse movimento, toda essa arte e os elementos que compõe o cinema recaem sobre o ato de fazer filmes. Para o diretor sueco Ingmar Bergman “filmes são como sonhos, filmes são como música. Nenhuma arte passa pela nossa consciência da maneira como um filme passa, vai diretamente para os nossos sentimentos, para o fundo escuro das salas de nossas almas²”.

Discorrendo sobre arte e cinema, Anatol Rosenfeld (2002) explica que o fenômeno da arte se apresenta em três momentos característicos:

1. a arte faculta ao artista a possibilidade de exprimir-se através dela; 2. cristalizada em determinada obra de arte, ela obedece ou corresponde a certas regras, embora muito gerais e de difícil definição; 3. a obra de arte se comunica, isto é, apela aos sentimentos, ao intelecto e à imaginação de um círculo maior ou menor de contemporâneos ou pósteros, ou seja, é capaz de produzir um efeito especificamente estético. A essas três características corresponde o exame da criação artística, da obra de arte como coisa dada, e do efeito estético sobre o consumidor (ROSENFELD, 2002, p. 201).

¹ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema>

² Film as dream, film as music. No art passes our conscience in the way film does, and goes directly to our feelings, deep down into the dark rooms of our souls. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000005/bio> [Tradução nossa].

Dialogando com Rosenfeld, dizemos que a arte está ligada ao intelecto, à imaginação. Através dela o artista pode representar de diferentes maneiras o que passa pelas suas impressões, sentimentos, e sua visão de mundo. É assim no cinema, essas representações irão desaguar à vista do espectador, através da câmera e através de vários recursos cinematográficos, como *voice-over*³ ou *close-ups*⁴.

Através de seus recursos cinematográficos, o cinema também nos dá subsídios para questionarmos a sociedade que vivemos. Quantas vezes nós não assistimos a filmes que trataram de questões relacionadas à sociedade e a seus problemas? Vivemos em um mundo no qual o ser humano é questionado todo o tempo pelas suas atitudes, pontos de vista, crenças e ideias. E estas são difundidas através de vários veículos para a sociedade.

Entendendo o cinema como uma das formas de manifestação artística e como um veículo difusor de ideias no contexto sociocultural, podemos também utilizá-lo como objeto de investigação para entendermos melhor as diferentes visões que a sociedade nos dá da vida, do ser humano e das suas posturas sociais.

Diante das possibilidades de estudos que o cinema nos proporciona, este trabalho tem como objetivo investigar a representação do negro no filme *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat, que divide o roteiro com Paulo Lins.

O drama, lançado no ano de 2005, reflete conflitos de diferentes aspectos. Os problemas sociais, raciais e políticos são desencadeados através da interação das personagens Miguel e Jorginho, branco e negro, respectivamente. O filme focaliza as décadas de 50, 70 e os dias atuais. Com isso, podemos perceber como a figura do negro é representada durante esse período. O filme nos mostra, principalmente com o seu enfoque na década de 70 e através da personagem Jorginho, o negro brasileiro excluído, sem instrução, morador de morro, amante do samba e socialmente contraventor. Em contraponto, temos o jovem branco de classe média, que luta diante da repressão da ditadura por seus ideais socialistas e culturais.

Os dois personagens apresentados por Lúcia Murat nos fazem questionar a posição do ser humano na sociedade. A partir da história, notamos como Miguel e Jorginho, apesar das suas diferenças socioculturais, estão num mesmo patamar de repressão da natureza humana. São dois amigos que juntos, na prisão, percorrem um caminho de degradação durante um período importante da história brasileira.

³ Quando um personagem ou narrador que não está em cena fala.

⁴ Aproximação do foco da câmara a um plano para enfatizar um detalhe.

Lúcia Murat trabalha uma temática que mostra o choque social, cultural e ideológico através da relação de amizade de infância entre duas pessoas, cujas vidas aconteceram paralelamente, mas cheias de similaridades e divergências. Diante das lacunas existentes nos estudos sobre a representação do negro nas artes brasileiras, o nosso trabalho se justifica a partir da necessidade de se conhecer um pouco mais sobre como personagens negras são representadas nas artes, e mais especificamente no cinema.

Quase dois Irmãos foi o filme escolhido para nossa análise com o intuito de compreender, de maneira mais elucidativa, como o negro era representado na época da ditadura militar no Brasil e questionar a representação dada a ele no filme em questão. A partir dessas discussões teremos não só uma visão sobre a posição do negro na sociedade, na época da ditadura militar, mas também refletiremos sobre sua posição na sociedade atual.

É importante também ressaltar o trabalho distintivo da diretora Lúcia Murat no caminhar do cinema brasileiro. De acordo com o IMDB, site especializado em cinema, a vida desta diretora exerce grande influencia sobre sua obra. Lúcia foi presa e sofreu tortura durante o período da ditadura militar no Brasil. Tais experiências foram também inspiração para o início de suas produções cinematográficas. A diretora começou sua trajetória com documentários. Em 1984, lançou *O Pequeno Exército Louco*, documentário sobre a guerra civil na Nicarágua e *Que bom te ver viva* (1989), que expunha os maus tratos e a tortura que as mulheres sofriam na época da ditadura.

Logo depois de suas experiências com documentários, Lúcia Murat seguiu com seu trabalho e começou a escrever e dirigir longas-metragens. Em 1986, lançou *Doces Poderes*, que foi selecionado para o *Festival de Berlim*, em 1997, dando início a uma série de produções e prêmios. Em 2005 seu filme *Quase dois Irmãos* foi lançado no Brasil dando-lhe o prêmio de melhor filme latino-americano pela *Fripesci* e melhor filme no *Festival de Mar Del Plata*.

Ainda justificando nossa pesquisa, é válido ressaltar a importância dos estudos midiáticos, pois nos fornece subsídios para adentrar num mundo de conhecimento sobre o espaço nacional no qual a obra está inserida. A Universidade Estadual da Paraíba e sua Especialização em Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana tem como uma de suas linhas de pesquisa a *Arte Afro-Brasileira, Africana e Indígena: Representações na Mídia*, na qual o nosso trabalho se adéqua, despertando assim o nosso interesse pelo tema.

Desse modo, para nível de organização, dividimos nosso trabalho em três capítulos que estão distribuídos da seguinte forma:

- Capítulo II – *Imagem e Representação do Negro na Cultura Brasileira*, no qual tratamos da questão da representação do negro, na literatura e no cinema, como também dedicaremos um tópico para o estudo da imagem como representação.
- Capítulo III – *Negritude e Mídia: narrativas (s)em conflito*, em que situamos as questões relacionadas ao conceito de negritude e como este conceito se caracteriza na mídia, especificamente no cinema. Levantamos discussões sobre o cinema brasileiro moderno e como o negro nele se insere e abordamos temas como racismo e preconceito.
- Capítulo IV- *Quase dois Irmãos: a impressão da realidade no cinema*, no qual discorreremos especificamente sobre nosso objeto de estudo e analisamos, à luz da personagem Jorginho, a representação do negro, na narrativa fílmica.

Como podemos observar, são muitas as discussões que atravessam a nossa pesquisa. Como fora dito anteriormente, trataremos de questões ligadas à representação do negro e necessariamente adentraremos numa discussão sobre sua imagem veiculada no cinema. Sabemos que muitas dessas imagens mostradas nos diversos veículos de comunicação são por vezes deturpadas, gerando discussões necessárias sobre a imagem do negro.

No meio acadêmico, não é diferente. Há anos que temos visto uma grande imersão nas discussões sobre o papel do negro, como também do índio, na sociedade brasileira. Tal imersão gerou um interesse maior para o tema nas áreas de Humanas. História, Ciências Sociais e a própria Literatura trazem elementos riquíssimos que nos fazem levantar questionamentos sobre a imagem do negro que é veiculada no dia-a-dia. Logo, embasamos nossa discussão nas abordagens de autores que focalizam a questão da imagem, da negritude, da representação e do cinema, tais como: Kabengele Munanga (1984/2006), Lúcia Santaella (2007/2008), Christian Metz (2006), Zilá Bernd (1988) e João Carlos Rodrigues (2001).

Temos ciência de que discutir a representação do negro em nossa sociedade não é tarefa fácil, mas pretendemos aqui problematizar algumas questões que estão presentes não só nas discussões acadêmicas, mas também no meio sociocultural em que vivemos. Devido ao nosso interesse em estudar o texto fílmico, a necessidade das discussões de representação do

negro, na atual sociedade, e a importância de questionamentos para o meio acadêmico, acreditamos que o filme *Quase dois Irmãos* seja uma boa escolha para objeto de estudo de nossa pesquisa.

2 IMAGEM E REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA CULTURA BRASILEIRA

Pensar sobre a figura do negro é cruzar com elementos que perpassam a história, a arte, a religião, o ser humano e, por conseguinte, as questões culturais. O negro sempre esteve presente nas manifestações culturais brasileiras. Sua história chega até nós, através da música, do cinema, da televisão e até mesmo contada pelos nossos familiares.

Nessas manifestações culturais, mesmo com as grandes discussões históricas, acadêmicas e sociais em relação à negritude, é comum ainda nos depararmos com um negro que é representado de maneira estereotipada e ainda ligado a um aspecto de inferioridade e subserviência.

Pensemos, então, em quais são as origens dessa inferiorização. São muitos os estudiosos que se detiveram nesses estudos. Roque Laraia (1997) afirma que são antigas, e muitas, as teorias que vão atribuir capacidades determinadas a cada raça ou grupos de pessoas:

São velhas e persistentes as teorias que atribuem capacidades específicas inatas a “raças” ou a outros grupos humanos. Muita gente ainda acredita que os nórdicos são mais inteligentes do que os negros; que os alemães têm mais habilidades para mecânica; que os judeus são avarentos e negociantes [...] que os japoneses são trabalhadores, traiçoeiros e cruéis; que os ciganos são nômades por instinto, e que finalmente os brasileiros herdaram a preguiça dos negros (LARAIA, 1997, p.17).

Segundo o autor, essas teorias partem de diferentes lugares do mundo, em diferentes épocas. As histórias contadas por várias personalidades históricas durante séculos ajudaram a formação de teorias científicas que tentaram explicar tais inferioridades das raças não arianas através do determinismo biológico e geográfico. Laraia nos dá vários exemplos dessas histórias, dentre elas a do padre José de Anchieta, que durante sua estadia no Brasil, no século XVI, tinha como objetivo a catequização dos índios. Anchieta fez vários relatos aos seus superiores sobre o comportamento dos índios Tupinambás. Segundo ele:

O terem respeito às filhas dos irmãos é, porque lhes chamam filhas, e nessa conta as têm; e assim *neque fornicarie* as conhecem, porque tem para si o parentesco verdadeiro vem pela parte dos pais, que são agentes; e que as mães não são mais que uns sacos, em respeito dos pais, em que se criam as crianças, e por esta causa os filhos dos pais, posto que sejam havidos de escravas e contrárias cativas são sempre livres e tão estimados como os

outros; e os filhos das fêmeas, se são filhos de cativos, os têm por escravos e os vendem, e às vezes matam e comem, ainda que sejam seus netos filhos de suas filhas, e por isto também usam das filhas das irmãs sem nenhum pejo *ad copulam*, mas não que haja obrigação e nem costume universal de as terem por mulheres verdadeiras mais que as outras, como dito é (ANCHIETA, 1947).

Tais relatos sobre os índios e outros mais sobre as diferenças raciais foram comuns durante séculos na história mundial. Ter comportamentos diferentes dos europeus fazia com que as raças fossem vistas de maneira inferior.

Kabengele Munanga (1984) também levanta questões importantes em relação a essas ideias de inferioridade dadas a determinadas raças. O estudioso parte do princípio de que, desde o Iluminismo, os filósofos pautados no conceito de etnocentrismo⁵, começaram a criar uma ciência geral do homem, mas não deixaram de lado os mitos que foram levantados por antigos viajantes dos séculos passados em relação aos negros e aos povos diferentes do europeus. Esses mitos foram não somente se enraizando na mente e nas práticas culturais das pessoas, mas também se tornaram teses científicas. As ideias de que a raça ariana seria superior foram reforçadas por vários estudiosos:

A justificativa científica da pretendida superioridade do branco sobre as outras raças culminou, entre outros, com as ideias do inglês Robert Knox (*Races of Men*, 1850) e do francês Arthur de Gobineau (*Essai sur l' inégalité des Races Humaines*, 1853-55). O primeiro, criou o mito do gênio saxão e anglo-saxão; o segundo, o mito do gênio ariano. Ambos os mitos tinham finalidade ideológica. Knox, defendendo a expansão do imperialismo, procurava provar que o homem saxão era democrata por natureza, e por isso o próximo dominador da terra. Gobineu, por outro lado, não gostava da democracia e procurou provar que o seu surgimento, e conseqüentemente, o do imperialismo, era um sinal certo da decadência da “Civilização”. Em ambos os casos, as raças diferentes eram relegadas a uma posição inferior como símbolos dos elementos primitivos e não-criativos na natureza humana e, conseqüentemente, incapazes de democracia ou responsáveis por ela (MUNANGA, 1984, p. 39-40).

Ora, se em tese os povos não europeus eram primitivos e incapazes de pensar sobre democracia e seus direitos, não era muito o que restava a eles. Sendo assim não seriam então capazes de se firmarem em seus grupos sociais e culturais independentemente de uma sociedade européia. As diferenças entre os negros africanos e os brancos ocidentais foram

⁵ “Termo que designa o sentimento de superioridade que uma cultura tem em relação às outras. Consiste em acreditar que os valores próprios de uma sociedade ou cultura particular devem ser considerados como universais, válidos para todas as outras” (MUNANGA, 2006, 181).

percebidas em seus primeiros contatos no século XV. A cor da pele, a “ausência” de uma religião, os traços físicos e as próprias práticas culturais notadas pelos ocidentais nos levam a um problema que nos é presente nos dias atuais, o racismo. Este se encontra presente em várias áreas da sociedade. Sobre isso trataremos mais a frente em nossas discussões.

Perceber e lidar com o que é diferente nunca foram tarefas fáceis para o ser humano. A não aceitação do outro, muitas vezes, torna-se mote para determinadas construções de pensamentos e ideias. Munanga (1994) afirma que essas construções começaram a ser feitas antes mesmo que os europeus explorassem o continente africano. Os mitos em relação a este continente foram baseados nos relatos de alguns antigos escritores romanos e gregos que usaram ilicitamente da parte norte do continente africano.

A partir desses mitos, são muitas as vezes que ouvimos histórias sobre os negros. Esses mitos foram se incorporando nas manifestações históricas e culturais acarretando inúmeros prejuízos. Segundo Munanga:

Dessas diferenças, consideradas como elementos coletivos entre os negros, foi criada uma certa imagem do negro hoje persistentes na tradição oral europeia. Talvez essa imagem coletiva do negro, transformada em mito, não teria conhecido as proporções que teve no desenrolar da história e não teria pesado tanto no destino dos povos negro-africanos se não tivesse o tratamento científico, ou, a bem da verdade, pseudo-científico, que lhe deram os ideólogos ocidentais (MUNANGA, 1994, p. 40).

Enquanto o fato de ter pele branca foi se tornando algo normativo, ter a pele negra foi algo que precisava de uma explicação científica. Essas explicações derivam de inúmeros fatores que perpassam a História e as pesquisas de cunho científico, que foram sendo desenvolvidas. Levantaram-se várias suposições em relação à superioridade ariana. De acordo com as pesquisas feitas por Munanga (1984) podemos enumerar algumas razões citadas pelos europeus para justificar sua superioridade:

- Teoria da degeneração, de doença e de desvio de norma: O clima tropical africano foi o motivo dado para explicar a diferença de pigmentação na pele negra. O fato de ter a pele negra era associado às doenças.
- Religiosidade: De acordo com o mito camítico, os negros seriam descendentes de Cam, filho de Noé amaldiçoado pelo pai por ter tido comportamento indecente ao

estar embriagado. Devido a isso os filhos de Cam nasceriam negros. E sendo a cor negra, para a civilização ocidental e para a Igreja Católica da época, uma cor que representa uma mancha moral e física, os descendentes de Cam deveriam então ter essa mancha em sua cor, a cor do pecado, do mal.

Se nos detivermos a essas duas razões já podemos pensar em como tais mitos foram adentrando o processo histórico e cultural das civilizações. Sabemos que foram muitas as teorias sobre as raças que atravessaram a história durante um longo período. Mas foi na década de cinquenta, quando o mundo estava se refazendo do terror nazista, uma esperança de mudança foi dada em relação aos estudos científicos. Antropólogos, geneticistas, físicos e outros especialistas, sob a proteção da UNESCO, redigiram um documento que tratava de questões biológicas relacionadas às raças. Laraia nos mostra dois parágrafos que foram extraídos do documento redigido:

§11. Os dados científicos de que dispomos atualmente não confirmam a teoria segundo a qual as diferenças genéticas hereditárias constituiriam um fator de importância primordial entre as causas das diferenças que se manifestam entre as culturas e as obras das civilizações dos diversos povos ou grupos étnicos. Eles nos informam, pelo contrário, que essas diferenças se explicam, antes de tudo, pela história cultural de cada grupo. Os fatores que tiveram um papel preponderante na evolução do homem são a sua faculdade de aprender e a sua plasticidade. Esta dupla aptidão é o apanágio de todos os seres humanos. Ela constitui, de fato, uma das características específicas do Homo-sapiens. §15. No estado atual de nossos conhecimentos, não foi ainda provada a validade da tese segundo a qual os grupos humanos diferem uns dos outros pelos traços psicologicamente inatos, quer se trate de inteligência ou temperamento. As pesquisas científicas revelam que o nível das aptidões mentais é quase o mesmo em todos os grupos étnicos (LARAIA, 1997, p 18-19).

Através do documento da UNESCO, vemos que não há de fato nada que geneticamente comprove as diferenças entre as raças. Percebemos que tais diferenças vão se constituir a partir da história cultural de cada povo. São as vivências e os aprendizados do ser humano, em um determinado lugar, que vão delimitar as marcas diferenciais entre as raças. Ou seja, “o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação” (LARAIA, 1997, p. 20).

Percebendo que as diferenças entre raças são reflexos de diferenças culturais, é de nosso interesse agora focarmos na figura do negro, e como ele é representado em duas formas de manifestações culturais, a literatura e o cinema.

2.1 O Negro na Literatura

Discorrer sobre o negro na literatura é percorrer um longo caminho na História da Literatura Brasileira. O negro esteve presente durante toda a história literária que nos atravessa. Não só apareciam como personagens, mas também como escritores de vários romances, poemas e contos que ajudaram a formar a nossa literatura.

É perceptível que a primeira impressão que chega a nossa mente, quando falamos em personagens negras, é a de que as personagens sejam representadas como escravos subservientes aos brancos. Essa impressão nos chega devido aos anos que passamos ouvindo histórias nas quais os negros apareciam como escravos e seres passivos, diante do sofrimento e exploração por eles vividos, durante muitos anos. E ainda lidamos com essa impressão até os dias atuais.

Segundo Domício Proença Filho “a presença na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade” (PROENÇA FILHO, 2004, p.1). Segundo o autor a presença do negro na literatura nacional é vista de dois diferentes pontos de vista: “a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada” (PROENÇA FILHO, 2004, p.1). Esta divisão dada pelo autor é a que contemplaremos para nossa discussão no momento.

O primeiro ponto de vista apresentado por Proença Filho se refere ao fato do negro ou descendente de negro, reconhecido como tal, aparecer em determinada obra literária como personagem, e suas vivências durante determinado momento histórico-cultural brasileiro serem temas da obra literária.

Desde o século XVI até os nossos dias, percebemos a presença desses personagens na literatura. São muitas as obras literárias nas quais os negros aparecem sob essa perspectiva mostrada por Proença Filho. Em seu estudo, este crítico faz um apanhado das personagens negras na literatura brasileira e como eles eram representados. O que marca o trabalho do crítico em *A trajetória do negro na literatura brasileira* é a recorrência de personagens quase

sempre construídos a partir de estereótipos ligados a uma dominância branca. Destacamos aqui, a partir do estudo feito por Proença Filho, duas personagens negras que são bastante conhecidas em nossa literatura, a escrava Isaura, personagem de Bernardo Guimarães, e Bertoleza, personagem de Aluísio Azevedo, em *O Cortiço*.

A Escrava Isaura, romance do Romantismo Brasileiro, marcou a literatura no que diz respeito à questão abolicionista. A obra é reconhecida literariamente em diferentes países e também, mais tarde, é adaptada para a televisão brasileira, tornando-se um sucesso de público e crítica. Mulata, filha de escrava e de um homem branco, Isaura é representada no romance de Guimarães como aquela que, mesmo tendo a pele branca e gozando do privilégio de uma boa educação, era humilhada e submetida aos maus tratos e a perseguição de Leôncio. Mesmo tendo um tratamento diferenciado dos outros negros, ainda assim se sentia como uma escrava. Tinha a mesma sensação de não liberdade:

- Não gosto que a cantes, não, Isaura. Hão de pensar que és maltratada, que és uma escrava infeliz, vítima de senhores bárbaros e cruéis. Entretanto passas aqui uma vida, que faria inveja a muita gente livre. Gozas da estima de teus senhores. Deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas, que eu conheço. És formosa e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano. [...]
- Mas senhora, apesar de tudo isso que sou eu mais do que uma simples escrava? Essa educação, que me deram, e essa beleza, que tanto me gabam, de que me servem?... São trastes de luxo colocados na senzala do africano. A senzala nem por isso deixa de ser o que é: uma senzala.
- Queixas-te de tua sorte, Isaura?
- Eu não, senhora: apesar de todos esses dotes e vantagens, que me atribuem, sei conhecer o meu lugar (GUIMARÃES, 1976, p.13) [grifos nossos].

No o trecho acima, em que Isaura estar a cantar uma canção triste, Guimarães chama nossa atenção para o fato de que ter a pele branca, ser bem tratada, ser bonita, ter boa educação, eram privilégios dos brancos na época da escravidão. Mesmo diante de todas essas “vantagens”, Isaura percebia que nada disso adiantava, diante do sofrimento escravo e dos maus tratos aos negros; sabia que não era diferente dos que sofriam no tronco, sabia “seu lugar”. É importante lembrar que a “aceitação” e os privilégios da escrava Isaura no meio social se deu pela cor da sua pele. Mesmo passando por humilhações a escrava não teria esses privilégios se fosse de cor negra.

Com relação à Bertoleza, ex-escrava negra em *O Cortiço*, romance Naturalista escrito no final do século XIX, vemos que a mesma estava numa condição de inferioridade e submissão. Sua preocupação era cuidar de seus afazeres domésticos e agradar a João Romão.

Era vista não somente como uma serviçal, mas também tinha o dever de cumprir o papel de amante. A própria condição de Bertoleza é descrita pelo narrador da história:

Bertoleza representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante. Mourejava a valer, mas de cara alegre; às quatro da madrugada estava já na faina de todos os dias, aviando o café para os fregueses e depois preparando o almoço para os trabalhadores de uma pedreira que havia além de um grande capinzal aos fundos da venda. Varria a casa, cozinhava, vendia ao balcão na taverna, quando o amigo andava ocupado lá por fora; fazia a sua quitanda durante o dia no intervalo de outros serviços, e à noite passava-se para a porta da venda, e, defronte de um fogareiro de barro, fritava figado e frigia sardinhas, que Romão ia pela manhã, em mangas de camisa, de tamancos e sem meias, comprar à praia do Peixe. E o demônio da mulher ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem, que esta, valha a verdade, não era tanta e nunca passava em todo o mês de alguns pares de calças de zuarte e outras tantas camisas de riscado (AZEVEDO, 1987, p. 15).

Notamos diante da descrição dada à personagem no início do romance, que Bertoleza é representada não apenas como negra e submissa, mas também como uma mulher que era desatenta a sua condição de subserviência. Trabalhava muito, mas ainda assim estava sempre de “cara alegre” e de prontidão para os seus serviços.

Logo depois de perder seu marido português, Bertoleza decidiu render-se aos movimentos de sedução de João Romão, afinal ela “não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem duma raça superior à sua (AZEVEDO, 1987, p. 14)”. A partir daí, João Romão, tomado por sua ambição, não só conseguiu uma criada para si, como também começou a tomar conta dos negócios financeiros da quitanda de Bertoleza.

No romance de Azevedo, vemos vários exemplos de como a personagem negra estava numa posição de dependência, exploração e animalização em relação ao homem branco:

Bertoleza é que continuava na cepa torta, sempre a mesma crioula suja, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo; essa, em nada, em nada absolutamente, participava das novas regalias do amigo; pelo contrário, à medida que ele galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira (AZEVEDO, 1987, p.148).

Personagens como Isaura e Bertoleza, fazem parte da nossa literatura. A representação dada a esses dois personagens é ligada a uma ideia estereotipada que vem se enraizando há anos na sociedade brasileira, a de um negro que é vítima e exemplo da submissão, sobretudo quando escravo.

Antes de entrarmos num segundo momento da discussão proposta, é válido ressaltar que personagens negras também tiveram aparições na literatura infanto-juvenil. No que diz respeito a esta área da literatura, durante muito tempo e ainda hoje, percebemos, de maneira geral, uma tendência ao eurocentrismo. Seria quase impossível enumerar aqui as inúmeras vezes em que nos deparamos com personagens infantis dentro desse padrão. No século XIX, podemos citar a obra *A noiva Branca e noiva Preta*, dos irmãos Grimm, na qual as personagens negras eram representadas como perversas, ambiciosas e, fisicamente, eram tidas como feias e assustadoras. No século XX, podemos nos remeter a alguns personagens da obra de Monteiro Lobato. É só lembrarmos-nos de Tia Anastácia e Tio Barnabé. Estes aparecem como personagens secundários nas histórias e sempre inferiorizados. Estão ali sempre para servir ao homem branco.

Ainda sobre Lobato, no conto *Negrinha*, escrito nos anos cinquenta, temos uma protagonista que é representada como uma órfã, escrava, ingênua e que é constantemente hostilizada durante toda a narrativa. Já no início do conto, o autor nos apresenta Negrinha de uma maneira inferiorizada e como parte de um mundo de sofrimentos:

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta?? Não. Fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados. Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos de vida, vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre farrapos de esteira e panos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças (LOBATO, 2000, p.78).

Personagens como Negrinha, e muitos outros, só reafirmam os estereótipos construídos em relação ao negro e sua marginalização sofrida há anos, em várias áreas da manifestação cultural.

O segundo momento, citado por Proença Filho, dedica-se aos estudos sobre a literatura negra, dizendo respeito ao negro como sujeito compromissado. É neste momento que entraremos em contato com um apanhado de escritores negros que, durante o seu percurso na literatura brasileira, dedicaram, ou não, seus escritos às causas da raça. Dessa forma, damos destaque ao trabalho de Machado de Assis, escritor considerado como introdutor do Realismo Brasileiro. Durante muito tempo, nos estudos literários, houve dificuldades de encontrar materiais que fizessem referência a um Machado de Assis afrodescendente. Embora seja reconhecido como um dos escritores mais importantes da Literatura Brasileira e reconhecido como parte da Literatura Universal, Machado de Assis ainda é considerado um tabu, por parte

de alguns estudiosos e críticos de sua obra. Mesmo sendo um escritor de etnia afrodescendente, sua preocupação com as lutas dos negros de sua época foi questionada dentro de sua obra. Há entre os estudiosos uma divisão de opiniões sobre o papel de Machado em relação à sua literatura vinculada ou não aos aspectos afro-brasileiros.

David Brookshaw, no livro *Raça e cor na Literatura Brasileira*, afirma que Machado, apesar de ser mulato, nunca se preocupou com problemas raciais ou com a questão da escravidão:

A primeira postura discernível na primazia literária e cultural dos escritores afro-brasileiros é uma postura essencialmente erudita. O exemplo mais conhecido deste fato foi, sem dúvida, o romancista do século XIX, Machado de Assis, que era mulato, mas cujo trabalho nunca se preocupou com o problema racial e raramente tocou em questões da escravidão cuja abolição ocorreu enquanto ele ainda vivia. Antes pelo contrário, a maioria de seus romances tem por cenários as classes mais altas da burguesia do Rio (BROOKSHAW, 1983, p.153).

A partir das palavras acima podemos perceber que a visão do crítico em questão passa pela idéia de um não comprometimento do autor realista com as questões de sua própria raça. Em seus estudos, Brookshaw ressalta um Machado de Assis “que devotou sua vida para ser aceito acima da linha de comportamento e, por isto, evitou cuidadosamente qualquer referência às suas origens [...]” (BROOKSHAW, 1983, p.153). O estudioso também afirma que o fato de Machado ter tido a preocupação em ser aceito como escritor e sua “necessidade” em se manter entre os escritores brancos, fez com que o mesmo se afastasse das questões raciais e abolicionistas afirmando que este é “o alto preço que o afro-brasileiro tem de pagar para subir” (BROOKSHAW, 1983, p.153).

Podemos observar que esse não comprometimento de Machado com suas origens é algo que vem sendo desconstruído. Eduardo de Assis Duarte, em *Machado de Assis afrodescendente*, destaca um apanhado de manifestações da afrodescendência na obra Machadiana. Em sua obra ele se preocupa em elucidar, através dos textos de Machado, questões das relações interraciais existentes no Brasil no século XIX, e mostra que alguns estudos feitos em relação à obra machadiana se equivocam no julgamento de Machado de Assis quanto às questões no negro em sua literatura. Duarte afirma que “Os detratores de Machado via de regra baseiam-se na rarefeita presença do negro em seus contos e romances

para julgar o homem a partir dos nem sempre bem-compreendidos artificios do ficcionista” (DUARTE, 2007, p.253).

De acordo com o estudo feito por Duarte, durante muito tempo existiu uma tentativa de “embranquecer” a obra de Machado. Assim, Duarte cita Ironides Rodrigues, intelectual do movimento negro que acredita que o sangue negro não corria no coração machadiano:

[Machado] exprimia-se como um escritor branco que não sentisse o mínimo de sangue negro correndo em seu coração. É o patrono da Academia Brasileira de Letras, numa prova de sua branquitude de inspiração, ficando à margem e pouco se preocupando com movimentos sociais do seu tempo, como a Abolição e a República (RODRIGUES, 1997, p. 256).

Segundo alguns estudiosos como Brokshaw e Ironides Rodrigues, Machado de Assis era e ainda é visto como um escritor que queria viver ente os escritores brancos para assim se manter numa posição de destaque com sua literatura e os aspectos relacionados à sua afro-descendência passaram, muitas vezes, despercebidos por estudiosos de sua obra. Entretanto, no conto *Pai contra Mãe* (1906), observamos aspectos importantes relacionados às questões étnicas e à escravidão. Durante toda a narrativa é clara a predominância da dominação racial e a violência. Na abertura do conto, podemos perceber um pequeno relato “mascarado” dos atos de violência cometido contra os escravos na sua época:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras (ASSIS, 2007, p. 147).

Percebemos que, de maneira sutil e irônica, Machado de Assis denuncia os maus tratos contra os escravos. Mesmo que precisasse calar, parecendo dizer que não discorreria sobre as questões da escravidão escondidas por trás das “máscaras grotescas”, Machado denuncia e traz à tona os sofrimentos e as dores físicas sofridas pelos negros durante a escravidão.

Machado de Assis é, sem dúvida, apenas um dos vários escritores que se detiveram à temática do negro na Literatura Brasileira. Luís Gama, Lima Barreto, Lino Guedes, Solano Trindade são apenas alguns dos escritores negros que dedicaram seus escritos ao tema. Mesmo diante dos escritores negros que percorreram a nossa história literária, ainda há lacunas no que diz respeito à delimitação de uma literatura negra em nosso país.

Zilá Bernd, no livro *Introdução à Literatura Negra*, afirma que, apesar de os negros quererem particularizar a sua escrita, “criar a si mesmos” (BERND, 1988, p. 21), há uma dificuldade de conceituação desta literatura devido ao fato da expressão *Literatura Negra* soar como um “conceito etnocêntrico e reacionário”(BERND, 1988, p. 21). Ou seja, um determinado valor artístico não é próprio de uma determinada raça. A estudiosa também discorre sobre o surgimento desta literatura:

Na verdade, é possível afirmar que a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a “cultura negra” foi considerada *fora da lei*, durante o qual a tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros brasileiro (BERND, 1988 p. 23).

Percebemos, através dos estudos realizados por Bernd, que a Literatura Negra não somente se dá em seus aspectos estéticos e artísticos, mas também se realiza a partir da preocupação de retomar os valores identitários da raça que foram se perdendo através do tempo, e apagada por uma cultura dominante. Bernd afirma que o que vai reger a construção de uma Literatura Negra é o “que Deleuze e Guattari⁶ chamam de reapropriação de territórios culturais perdidos, vinculando-se a noção de *território* ao conjunto de projetos e das representações de um grupo” (BERND, 1988 p. 23). Sendo assim, a escrita literária torna-se um “processo de *reterritorialização*”, tentando recompor um sistema próprio de representações.

2.2 O Negro no Cinema Brasileiro

Como fora dito anteriormente, o cinema e sua linguagem são mais uma possibilidade de estudo para se ter acesso a pontos de vistas em relação a diversos assuntos que rodeiam nossa sociedade.

⁶ GUATARI, F e Deleuze. G., *Kafka: por uma Literatura Menor*, Rio de Janeiro, Imago, 1977.

Marcelo Flório afirma que a “linguagem cinematográfica desenvolve mecanismos de olhar em que a tela e os jogos de câmera potencializam os modos de percepção da realidade social, alterando os sentidos e as sensações físicas e mentais do ser humano” (FLÓRIO, 2004, p. 1). Sendo assim, é possível também focalizar o negro dentro desta forma artística e investigar sua representação no meio social.

Tanto na literatura quanto no cinema, encontramos personagens negras representadas de diferentes formas, seja no papel de escravo, serviçal, malandro, favelado ou até mesmo de maneira sexualizada. Se percorrermos a história, não só do cinema brasileiro, mas da mídia em geral, perceberemos que estes personagens são recorrentes.

Em seu livro *O Negro no Cinema Brasileiro*, João Carlos Rodrigues começa seu estudo fazendo um levantamento de doze arquétipos mais comuns em relação ao negro nas artes de uma maneira geral, dando ênfase a esses arquétipos no cinema nacional. São eles:

- O Preto Velho – O que transmite a tradição ancestral africana;
- Mãe Preta – Representa um arquétipo oriundo da sociedade escravocrata brasileira. Era a mãe preta que na maioria das vezes era usada para alimentar os filhos dos senhores brancos;
- O Mártir – O negro que vai morrer em detrimento da causa negra;
- O Negro da Alma Branca – Vai representar o negro que teve uma boa educação e que consegue ser inserido na sociedade branca;
- O Nobre Selvagem – Negro que aparece na história como tendo, de alguma forma, um passado nobre;
- O Negro Revoltado – Aquela personagem que briga pelas causas dos negros e organiza grupos para discutir formas de rebelião contra os maus tratos sofridos;
- Negão – Este é ligado a uma sexualidade pervertida, possui características outorgadas no candomblé a Exu e sincretizado ao Diabo no catolicismo;
- Malandro – É a personagem negra que vai apresentar características de quatro orixás do candomblé, características ligadas a abuso de confiança, erotismo, mutabilidade e esperteza;
- Favelado – Tem origem recente e não está totalmente codificado como arquétipo; Personagem que sempre está ligada à pobreza e a uma vida sem perspectivas;

- O Crioulo Doido – Personagem cômica equivalente à personagem europeia Arlequim da *Commedia dell'Arte*. Sua versão feminina é a *Nega Maluca*;
- A Mulata Boazuda – Espécie de mulher-objeto desejada por todas as raças;
- Musa – Tipo não muito frequente na arte brasileira. É pudica, doce e respeitável;
- Afro Baiano – É uma personagem em formação. É o cidadão de pele negra que procura acentuar seus traços africanos através de suas vestimentas e penteados.

Segundo Rodrigues (2001), todas as personagens negras distribuídas na ficção brasileira se encaixam em um, ou mais de um desses arquétipos. Encontramos a *mãe-preta* na peça teatral *Mãe* (1860), escrita por José de Alencar e considerada por Machado de Assis como o melhor drama nacional. O *mártir* é identificado através da lenda do *Negrinho do Pastoreio*, esta foi levada às telas em 1973 por Antonio Augusto da Silva. *O negro revoltado* é outro arquétipo que nos remete a um personagem muito conhecido na nossa história, o Zumbi, rei dos Palmares. Este que durante muitos séculos resistiu à dominação dos colonialistas portugueses.

Estes são apenas exemplos de como esses personagens foram adentrando em nossas manifestações culturais. Tivemos personagens reais na nossa história e personagens ficcionais que foram levados às páginas da nossa literatura, ao teatro e logo depois às telas de cinema ou à televisão brasileira.

Continuando seus exemplos, José Carlos Rodrigues nos diz que o *negão*, é um personagem que foi da literatura às telas perpassando pelo teatro. Geralmente este arquétipo é caracterizado como objeto sexual de desejo. É também caracterizado como homossexual ou bissexual. Na literatura apareceu no romance *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, na figura de Amaro, um negro que se apaixona por um homem branco e depois de ter sido abandonado por este o esfaqueia. Logo depois iremos observar este arquétipo em *Bonitinha, mas Ordinária*, peça de Nelson Rodrigues que teve duas adaptações para o cinema nos anos de 1963 e 1980.

Percebemos através de alguns desses exemplos que todos estes arquétipos e suas representações foram não só personagens da nossa realidade ou ficção literária, mas também levaram sua complexidade e carga histórica de sofrimento, escravidão e animalização às telas do cinema.

Xica da Silva, uma das personagens negras mais complexas levadas ao cinema, nos chega através da direção de Carlos Diegues em 1976. Segundo João Carlos Rodrigues:

Xica da Silva- 1976, de Carlos Diegues, um dos mais populares filmes históricos brasileiros, apresenta um personagem feminino complexo e contraditório – misto de Negro de Alma Branca, Mulata Boazuda e Nega Maluca. [...] Escrava dotada de inconfessáveis talentos eróticos, ela ascendeu socialmente ao conquistar a mais alta autoridade lusitana na região de Vila Rica (Ouro Preto), então a maior produtora mundial de ouro, no século 18 (RODRIGUES, 2001, p. 64) [grifo nosso].

O filme traz no elenco Zezé Motta, como Xica da Silva, Walmor Chagas, Altair Lima, Elke Maravilha, dentre outros e focaliza os anos de 1750 a 1770, época que mineração e extração de ouro e diamantes atingiram o apogeu em Minas Gerais. José Carlos Rodrigues nos diz que, no filme de Diegues, há um afastamento das questões históricas para focar na sexualidade a florada da personagem principal.

Depois de ser alforriada pelo amante, Xica começa a ter comportamentos similares aos dos antigos escravocratas. Ameaçava as escravas que não a servisse, humilhando-as e fazendo com estas sofressem castigos físicos.

Uma questão importante sobre o filme de Diegues é apontada mais uma vez por José Carlos Rodrigues:

A escravidão nesse filme está longe dos horrores das senzalas, preferindo a carnavalização dos cenários, dos figurinos e até da interpretação dos atores. Não é incorreta a visão da economia e das classes sociais, apenas o cineasta as estilizou, no intuito quase bem-sucedido de estabelecer metáforas com a época contemporânea. Quando da sua estreia, o filme foi muito atacado por intelectuais negros radicais, que o julgavam conformista e antifeminista, mas acredito que esse potencial polêmico está entre as suas melhores qualidades (RODRIGUES, 2001, p.65).

Percebemos através da fala do estudioso que *Xica da Silva* é também um filme que vai elucidar a sociedade da época. Mesmo que Diegues “esquecesse” o que se passou nas senzalas, ele conseguiu refletir através do cinema uma visão social da época.

A personagem de Xica da Silva é importante no que diz respeito à produção cinematográfica brasileira. Aparece nos meados dos anos setenta, época do chamado *Cinema Novo*, movimento cinematográfico brasileiro que foi influenciado pela *Nouvelle Vague* da França e pelo Neo-Realismo da Itália. O *Cinema Novo* foi marcado pela atuação de cineastas, como Glauber Rocha, Carlos Diegues e Ruy Guerra. Estes cineastas tinham, no momento, o

desejo de fazer cinema com poucos recursos, mostrando a realidade brasileira da época e fazendo com que a população brasileira se aproximasse da arte cinematográfica e se reconhecesse nela. Segundo Paulo Schettino:

Houve através da Xica de Diegues o tão sonhado “diálogo do cinema brasileiro com o seu público”. Como convém a um folhetim, vinte anos depois de sua incursão pelo cinema, eis que a personagem retorna para dar as caras, agora, através da televisão. O diretor Walter Avancini, em sua passagem pela Rede Manchete, começa a preparação da telenovela Xica da Silva, que teve sua estreia em 17 de setembro de 1996 (SCHETTINO, 2005, p. 63).

Desde o aparecimento de Xica da Silva até os dias atuais, o cinema brasileiro acompanhou diferentes épocas da nossa história. Foram vários os filmes que mostraram um pouco da figura do negro e suas diferentes representações; o que nos faz repensar como ele ainda é representado na sociedade atual.

2.3 Imagem e representação

Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial que o aponta, no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes de expressão.

Honoré de Balzac⁷

Imagem, palavra que a princípio parece simples de ser definida. Poderíamos apenas dizer, como leigos, que imagem é apenas aquilo que se vê e nada mais. Quando vamos além desse pensamento, tentamos entender o que determinada imagem significa ou o que ela representa.

Para Neiva (2006) a imagem é “basicamente uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade”, e é a partir dessa síntese que começamos a explorá-la com o intuito de alcançar um nível de compreensão através desta síntese.

⁷ (apud MANGUEL 2001, pág. 29)

Para Manguel (2001) as imagens têm a capacidade de nos informar. Ele nos afirma, através do pensamento aristotélico⁸, que todo processo de pensamento requer imagens e que a nossa existência acontece através de um rolo destas:

[...] para aqueles que podem ver, a existência se passa num rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, p.21).

Através do pensamento de Alberto Manguel dizemos que, a partir da capacidade que temos de perceber uma imagem somada à interferência de outros sentidos, adentramo-nos no que nos é perceptível e formulamos pontos de vista que vão denunciar nossa visão e percepção de mundo, fazendo-nos questionar sobre a nossa própria existência e o mundo que nos rodeia.

Sabemos que a imagem é uma porta aberta para um mundo de impressões que nos rodeia, mas se faz necessário aqui entender como essas impressões de mundo nos chegam, trazendo-nos sensações capazes de alterar a nossa percepção.

Pensando nestas capacidades que a imagem possui, Lúcia Santaella e Winfried Nöth nos explicam que o mundo das imagens é dividido em dois domínios:

O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo, infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais (SANTAELLA & NÖTH, 2009, p.15).

Em relação a este primeiro domínio, dizemos que a imagem é aquilo que de imediato nos chega a partir da capacidade que nós temos da visão. São imagens materiais que através

⁸ “Ora, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (Aristóteles apud Manguel 2001, p.21).

de signos fazem parte do nosso campo visual, ou seja, fotografias, pinturas, a cor da parede da nossa casa, etc.

Para entendermos este segundo domínio descrito por Santaella e Nöth, basta lembrarmos da sensação que temos ao ouvir uma simples história contada por alguém. Por exemplo, se alguém nos conta uma história sobre uma pessoa que se perdeu numa floresta e foi perseguida por um animal selvagem, à medida que essa pessoa nos conta o fato e começa descrever a floresta (se era dia ou noite, se chovia ou não) ou o animal (se era de porte grande ou pequeno), de imediato e simultaneamente, a nossa mente começa a construir, através de signos, imagens que nos proporcionam entender o que aconteceu com a pessoa que estava perdida na floresta. Citando mais uma vez Manguel, dizemos que “a imagem dá origem a história, que, por vez dá origem a uma imagem (MANGUEL, 2001, p. 24)”. Ou seja, as imagens são representadas na nossa mente de um modo que a nossa imaginação as concretize de maneira imaterial.

É importante dizer que estes domínios da imagem não existem separadamente. Decerto, não há como produzir uma imagem material que não tenha origem em uma imagem imaterial, “ambos os domínios da imagem não existem separados, pois então inextricavelmente ligados na sua gênese” (SANTAELLA & NÖTH, 2009, p.15).

Entendendo estes dois domínios da imagem que nos foram apresentados, é importante dizer que são eles as rodas motoras dos conceitos de signo e representação. Recorrendo mais uma vez a Santaella & Nöth:

Os conceitos unificadores dos dois domínios da imagem são os conceitos de signo e representação. É na definição desses dois conceitos que reencontramos os dois domínios da imagem, a saber, o seu lado perceptível e o seu lado mental, unificados estes em algo terceiro, que é o signo ou representação (SANTAELLA & NÖTH, 2009, p.15).

Assim, faz-se necessário discorrer sobre o conceito de *signo e representação*. Para Santaella “*signo* é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele” (SANTAELLA, 2007, p.58) [grifo nosso]. Sendo assim e pensando nos dois domínios da imagem, dizemos que ela é produtora de signos, e estes consequentemente representarão algo que a substitui.

Em relação ao conceito de representação, e detendo-nos ainda no pensamento de Santaella e Nöth (2009), percebemos que este, apesar de ser um conceito-chave para a

semiótica desde a escolástica medieval, é um conceito impreciso e difícil de ser delimitado. Devido ao fato de, na semiótica geral, o conceito de representação ter definições muito variadas, para facilitar seu entendimento, estes estudiosos afirmam que, para Peirce⁹, que chamou a semiótica de “teoria geral das representações”, em 1865¹⁰, *representar* é “estar para, quer dizer, algo está numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2009, p.17). Podemos assim então relacionar o conceito de imagem ao de representação, pois é partir do que vemos, percebemos e das relações que fazemos a partir da leitura de uma imagem visual concebida materialmente, que formamos em nossa mente uma imagem mental composta por signos que se transfiguram em representações.

A partir das discussões feitas, dizemos que a imagem é uma porta para um mundo de impressões que nos cercam. Seja ela mental ou material, percebemos que tê-la como objeto de estudo é também codificar e entender o que está além do nosso sentido da visão.

Para entender esse mundo que vai além do que o nosso campo visual pode alcançar, faz necessário entender primeiramente como recebemos e expressamos primeiramente o que está à nossa vista.

Sobre este assunto, Donis A. Dondis, em seu estudo *Anatomia da mensagem visual*, afirma que:

Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: o *representacional* – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o *abstrato* – a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o *simbólico* – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados (DONDIS, 2003, p. 85).

Ou seja, diante desses três níveis que expressamos e recebemos as mensagens visuais, afirmamos que essas mensagens contidas nas imagens podem nos causar impressões, despertar sentires, ou até mesmo trazer perturbações. Isto acontece porque é a partir do que vemos, percebemos e conhecemos através da nossa experiência de vida e da visão de mundo que nos é dada, formamos as nossas representações baseadas nessas sensações que a imagem nos traz.

⁹ Estudioso que se dedicou aos estudos da fenomenologia e da semiótica.

¹⁰ Informação citada em SANTAELLA & NÖTH (2009) com fonte em FISCH, MAX H. *Peirce, semeiotic, and pragmatism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Ainda citando Dondis (2003, p. 85) dizemos que “a visão é o único elemento necessário à compreensão visual”. Não precisamos ser alfabetizados visualmente para entendermos as mensagens contidas numa imagem. A faculdade de entendê-la, lê-la visualmente e tirar nossas conclusões sobre a mesma, é uma faculdade intrínseca à categoria do ser humano. Para este estudioso, “a realidade é a experiência visual básica predominante” (DONDIS,2003, p.87). Dondis nos exemplifica seu pensamento fazendo referência à categoria dos pássaros:

A categoria geral total do pássaro é definida em termos visuais elementares. Um pássaro pode ser identificado através de uma forma geral, e de características lineares e detalhadas. Todos os pássaros compartilham referentes visuais comuns dentro dessa categoria mais ampla. Em termos predominantemente representacionais, porém, os pássaros se inserem em classificações individuais, e o conhecimento de detalhes mais sutis de cor, proporção, tamanho, movimento e sinais específicos é necessário para que possamos distinguir uma gaivota de uma cegonha, ou um pombo de um gaio. Existe ainda um outro nível de identificação de pássaros. Um determinado tipo de canário pode ter traços individuais específicos que o excluam de todas as categorias dos canários. A ideia geral de um pássaro com características comuns avança até o pássaro específico através de fatores de identificação cada vez mais detalhados (DONDIS,2003, p.87).

Partindo desta premissa de que “a realidade é a experiência visual básica predominante” e no exemplo dado Dondis, pensemos no próprio ser humano como imagem desta realidade. É sabido que o homem se encaixa numa categoria geral elementar. Todo ser humano possui, visualmente falando, características que o identificam como tal, sua distribuição corpórea, sua maneira de se movimentar, etc. Apesar dessas características em comum, dizemos também que o homem tem características diferenciadas entre si que os fazem ser colocados em categorias específicas. Por exemplo, o nosso campo visual nos permite diferenciar imagetivamente um homem obeso de um homem magro, um homem branco de um homem negro, um oriental de um ocidental e assim por diante, colocando-os em categorias humanas diferenciadas, assim como pudemos observar em relação às diferentes categorias que os pássaros podem ser inseridos.

A partir dos conceitos de imagem e representação que nos foram apresentados e dos exemplos que as embasam, dizemos que os domínios da imagem as quais Santaella & Nöth se referem em seus estudos, são portas para à realidade e para o mundo das representações que a imagem nos apresenta. Percebemos que uma imagem que está no primeiro domínio, seja ela

uma fotografia, um desenho ou uma imagem cinematográfica, é capaz de nos dar indícios sobre o meio social que vivemos.

Baseados nos estudos de Moscovici, psicólogo social francês, Valmir Costa nos diz que as representações sociais têm fundamento no campo da visualidade: “É o que Moscovici chama de entrar no quadro para aceitar aquilo que é “mais real” e aquilo que é socialmente aceito” (COSTA, p. 1).

Concluimos, pautados nas teorias sobre imagem e representação aqui apresentadas, dizendo que é a esta relação que nos deteremos para entendermos melhor como o ser humano, na categoria de negro, é percebido na sociedade através do mundo das imagens cinematográficas.

3 NEGRITUDE E MÍDIA: NARRATIVAS (S)EM CONFLITO

Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelador como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de uma estratégia.

Ismail Xavier

Em outro momento da nossa discussão, discorreremos sobre como a figura do negro apareceu no cinema, através dos arquétipos enumerados no estudo feito por José Carlos Rodrigues, *O Negro no cinema Brasileiro*. Percebemos que, nas narrativas cinematográficas exemplificadas pelo estudioso, o negro aparece quase sempre estereotipado e dentro das caracterizações destes arquétipos.

Percebemos que, desde sempre, e mesmo sendo exemplo destes arquétipos, o negro sempre esteve presente nas diferentes formas midiáticas no Brasil. Nos filmes, nas telenovelas, ou até mesmo por trás das câmeras, o negro esteve presente durante a nossa história. A questão que levantamos aqui é que, por muitas vezes a imagem do negro veiculada pela mídia, leva o espectador a formar diferentes, e muitas vezes preconceituosos, pontos de vistas sobre a sua representação.

É oportuno iniciarmos as nossas discussões através da fala de Vinicius Asterito Lapera, a respeito do negro:

Foi-se o tempo em que a raça era mobilizada apenas a partir do pitoresco, como presente na epígrafe¹¹. A sociedade brasileira assistiu, na última década¹², a politização das categorias raciais. Acompanhando a trajetória do movimento negro, cujas vitórias no campo político – cotas nas universidades para estudantes negros e pobres, comemorações cívicas ligadas à cultura negra alçadas à categoria de feriados regionais, aplicação do texto constitucional que prevê o racismo como crime inafiançável e imprescritível - reinscreveram a raça como categoria discursiva e identitária, os meios de comunicação não saíram incólumes dessa discussão. Debates televisionados, artigos na imprensa escrita, ações na justiça em decorrência do comportamento de certos meios de comunicação, discussões em listas e em sites na internet, dentre outros, revelaram a nova tônica concedida à questão racial (LAPERA, 2007, p.1).

¹¹ “*Nega do cabelo duro. Que não gosta de pentear. Quando passa na baixa do tubo. O negão começa a gritar (...)*” - música composta por Luís Caldas e Paulinho Camafeu que, em 1985, acompanha a ascensão do movimento axé. Disponível em http://www.construindoosom.com.br/linha_do_tempo/1980_1989.

¹² Década de 90.

Dialogando com o trecho citado, dizemos que o negro e as questões que o envolvem passaram a ter mais importância nas discussões e meios sociais no decorrer das décadas. Por muitas vezes acompanhamos toda a sua trajetória a partir dos meios televisivos. Acompanhamos os dramas de vários alunos que lutaram, através das cotas, por um lugar na universidade. Tivemos conhecimento sobre os movimentos negros que vieram a se fortalecer nos últimos anos. Esses exemplos e os que foram enumerados por Lopera nos foram mostrados através dos diferentes meios de comunicação.

Muitas dessas imagens mostradas nos diversos veículos de comunicação são deturpadas, gerando discussões necessárias sobre imagem do negro na mídia. No meio acadêmico não é diferente. Há anos que temos visto uma grande imersão nas discussões sobre o lugar do negro, como também do índio, na sociedade brasileira. Tal imersão gerou um interesse maior para o tema nas áreas de Humanas. História, Ciências Sociais, Literatura, o Jornalismo e até o mesmo o cinema trazem elementos riquíssimos que nos fazem levantar discussões e questionamentos sobre a imagem do negro na sociedade.

Sem dúvida a mídia é uma das grandes formas de difundir o olhar de uma sociedade sobre diferentes temas ou ideias. Ela tem a capacidade de entreter, mas também deve ser observada como sendo algo que se estende para além do contato que existe entre o espectador e o texto midiático, pois ela é também capaz de produzir ou transformar significados pré-estabelecidos na sociedade.

Segundo Roger Silverstone, podemos pensar na mídia “como linguagens, que fornecem textos e representações para interpretação; ou podemos abordá-la como ambientes, que nos abraçam na intensidade de uma cultura midiática, saciando, contendo e desafiando sucessivamente” (SILVERSTONE, 2002, p. 15) [grifo nosso]. É pensando nessas linguagens e nas várias possibilidades de interpretação que ela nos proporciona, que temos a mídia como pano de fundo para entender de maneira mais clara como a imagem do negro é veiculada e recebida diante dos olhos do espectador.

O negro aparece no nosso dia-a-dia através de várias formas midiáticas. Por várias vezes pudemos observá-lo em telenovelas, seriados ou filmes. Não há como não fechar os olhos e não lembrar as várias vezes que personagens negras apareceram como empregadas domésticas, favelados ou escravos na televisão brasileira.

Por anos a fio, e até hoje, criamos representações em relação ao negro que o colocaram como inferior socialmente em relação ao branco, e a mídia certamente tem a sua contribuição nisso. Mais uma vez recorrendo a Silverstone dizemos que:

A mídia depende do senso comum. Ela o reproduz, recorre a ele, mas também o explora e distorce. Com efeito, sua falta de singularidade fornece o material para as controvérsias e os assombros diários, quando somos forçados – em grande medida pela mídia e, cada vez mais, talvez apenas pela mídia – a ver, encarar os sentidos comuns e as culturas comuns dos outros. O medo da diferença (SILVERSTONE, 2002, p. 21).

O negro não fica de fora da visão que o nosso senso comum construiu a partir da história e da mídia. Durante muitos anos ela fez com que o espectador leigo pensasse que o negro sempre foi passivo ou serviçal. E em relação à mulher negra, que sempre fora um objeto de prazer. Questionamo-nos até que ponto as imagens que nos mostram através de uma tela, seja ela televisiva ou cinematográfica, são retratos de uma realidade. Vimos através de Silverstone (2002) que a mídia pode ser vista como uma linguagem que nos fornece subsídios a diferentes interpretações. É interessante para o momento determo-nos nas palavras de Lúcia Santaella acerca do assunto:

Toda linguagem é ideológica porque, ao refletir a realidade, ela necessariamente a refrata. Há sempre, queira-se ou não, uma transfiguração, uma obliquidade da linguagem em relação àquilo a que ela se refere. Por sua própria natureza, de mediadora entre nós e o mundo, a linguagem apresenta sempre, inelutavelmente, um descompasso em relação à realidade. Ela não é, nem pode ser, a realidade. A essa diferença substantiva entre a linguagem e o real acrescentam-se as diferenças adjetivas, quer dizer, as variações próprias às posições históricas e sociais dos agentes que a produzem e consomem (SANTAELLA apud CALDAS, apud ROSSINI, 2009, p. 3).

Ora, se a mídia é uma forma de linguagem e toda linguagem é ideológica, passível de interpretação e que apresenta certo distanciamento da realidade, podemos dizer que por muitas vezes o negro foi e ainda é representado de uma maneira distorcida do que realmente é.

Como já vimos, o negro no cinema foi representado de várias formas a partir da sua imagem. Ele acompanhou diferentes épocas da nossa história e da indústria cinematográfica. O Cinema brasileiro sofreu significativas mudanças a partir da segunda metade da década de cinquenta. Antes desse período as produções brasileiras cinematográficas diziam respeito às

chanchadas produzidas nos anos quarenta e aos filmes produzidos pela *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*.

Fundada no ano de 1949 em São Bernardo do Campo por Franco Zampari, produtor Italiano, a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*¹³ foi o estúdio cinematográfico brasileiro mais importante dos anos cinquenta e considerado o primeiro estúdio profissional brasileiro. Sustentada por grandes empresários paulistas, a *Vera Cruz* se manteve por quatro anos e produziu vinte e dois filmes de longa metragem. Durante esta época o desejo dos produtores era produzir um cinema mais sofisticado, com o requinte das produções estrangeiras.

Segundo José Carlos Rodrigues (2001) o negro já aparece no primeiro filme da *Vera Cruz*, *Caiçara* (1950). Aqui o negro é representado como alguém que sempre pode praticar o mal para prejudicar alguém a partir de visões errôneas dadas aos cultos religiosos africanos: “O primeiro filme da Vera Cruz, *Caiçara* – 1950, de Adolfo Celi, chega a falsificar o próprio ritual, sem nenhuma preocupação antropológica. A Preta-Velha espeta alfinetes em bonequinhos de pano para praticar o mal, prática usual no vudu do Haiti (RODRIGUES, 2001, p. 101).

A *Vera Cruz*, durante sua existência, produziu muitos filmes nacionais que ficaram marcados na história do cinema brasileiro como *Sinhá Moça* e o *Cangaceiro*, ambos de 1953. Sem dúvida, esta companhia produziu filmes que não só tiveram repercussão no Brasil, mas também fora dele.

Logo depois da produção de alguns filmes em 1954 e dificuldades para manter-se, a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* entra em declínio e anuncia falência. Na época desta falência o Brasil está passando por um período de grande efervescência no meio cultural, político e industrial. Com a política nacionalista-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1955 -1961) e seu lema “cinquenta e cinco anos em cinco”, o Brasil começa a se industrializar. Brasília, a nova capital brasileira, está pronta para começar uma fase de desenvolvimento no país.

Os movimentos artísticos também acompanharam todo esse desenvolvimento da época. Segundo Leonor Souza Pinto:

Na Música, 1958, surgia João Gilberto, reinventando e subvertendo a batida do samba. Nascia a Bossa Nova. No teatro, surgiam grupos que marcaria a

¹³ Todas as informações sobre a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* foram obtidas nos sites <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br>, <http://www.cinemabrasil.org.br/> e <http://www.dc.mre.gov.br>

cena: *Arena e Oficina* em São Paulo, e mais tarde, *Opinião*, no Rio de Janeiro. Inaugurava-se a busca por um falar brasileiro, interpretação e personagens em sintonia com a busca pela cara brasileira, e temas que privilegiavam nosso povo e nossa cultura (PINTO, 2006, p.1).

O Cinema Brasileiro não ficou de fora dessa tentativa de deixar o país com uma cara própria. Segundo Xavier (2004), em 1963, Glauber Rocha, cineasta e ator brasileiro, escreve um livro intitulado *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, livro o qual vai fazer uma avaliação do cinema feito no Brasil até então e legitimar, no momento, o período que foi chamado de *Cinema Novo*.

Este período foi marcado por uma retomada dos valores nacionais e sofreu grande influência do *Neo-Realismo* italiano e da *Nouvelle Vague*¹⁴ francesa. Glauber Rocha, juntamente com Carlos Diegues, Paulo Emílio Salles entre outros, teve a intenção de mudar não só o cinema, mas também fazer com que os brasileiros estivessem atentos e questionassem para o momento socioeconômico da época. Ismail Xavier afirma que foi um período marcado “pela polarização dos conflitos ideológico-políticos e pela radicalização de comportamentos, principalmente na esfera da juventude, que deram um tom dramático ao momento” (XAVIER, 2004, p. 22). O próprio Glauber Rocha, em plena ditadura militar escreve em seu manifesto, *Estética da Fome* (1965), e explica o que o *Cinema Novo* representava época:

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe de Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe de Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração (ROCHA, 2008).

Neste pensamento de Glauber Rocha figura a intenção do *Cinema Novo* e a vontade de retratar a realidade brasileira da época a qual o Brasil se encontrava. Percebemos que o cinema da época é tido como um veículo de protesto contra a sociedade da época.

¹⁴ Movimentos de grande importância relacionados ao cinema mundial que ocorreram na Europa.

Além de Glauber Rocha, a história do cinema brasileiro conta com a contribuição de Paulo Emílio Salles Gomes e seu estudo *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, no qual o crítico faz também um balanço do cinema nacional mostrando o quanto ele é peça chave no processo cultural, mas marcado também por um subdesenvolvimento técnico-econômico. Paulo Emílio não só contribui para os estudos cinematográficos, mas também influencia vários cineastas, inclusive o próprio Glauber Rocha.

Depois da falência da *Vera Cruz*, dizemos que o cinema brasileiro acompanhou intrinsecamente os momentos políticos mais significativos das décadas de 50, 60 e 70. Mais uma vez recorrendo a Ismail Xavier dizemos sobre os cineastas Glauber Rocha e Emílio:

Dez anos separam o texto de Glauber Rocha do de Paulo Emílio; entre um e outro, tivemos o apogeu do cinema e suas correções de rumo em resposta ao golpe militar de 1964, a produção dos filmes que pensaram a crise dos projetos políticos de esquerda, o desdobramento do debate cultural com a emergência, em 1968, do Tropicalismo, em seguida, do Cinema Marginal, esta proposta radical do final da década que explodiu no momento mais duro do regime militar e se eclipsou, como movimento de grupo, por asfixia econômica e censura policial logo antes do balanço histórico de Paulo Emílio (XAVIER, 2004, p.11).

Segundo Ismail Xavier, o cinema vai ser atingido no seu auge pelo golpe militar de 1964. É o apogeu do *Cinema Novo*, filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha) são exemplos do período de explosão criativa que o cinema brasileiro vivia. “Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo “cinema de autor”¹⁵, para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade (XAVIER, 2004, p.47).

Um pouco antes desse período, o cinema brasileiro já contava com filmes que apresentavam personagens negras ou que tratavam de temas que envolviam questões ligadas à raça. Segundo Noel dos Santos Carvalho:

A QUESTÃO RACIAL não ficou imune aos contextos de revisões críticas, invenções e demarcação de fronteiras que caracterizavam os movimentos culturais surgidos nos anos 1960. No que respeita ao cinema, especificamente ao Cinema Novo, o negro e aspectos da sua cultura e história aparecem representados na maioria dos filmes da sua primeira fase. É o caso de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959-1960); *Barravento* (Glauber Rocha, 1962); *Cinco Vezes favela* (Carlos Diegues, Leon Hirszman, Marcos

¹⁵ É quando uma produção cinematográfica tem como principal alicerce a força criativa do diretor

Farias, Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade, 1962); *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1961); *A grande feira* (Roberto Pires, 1961); *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964) dentre outros; e também nos filmes que, embora rigorosamente pouco afinados com a patota cinematovista, gozaram algum tempo da sua simpatia como: *O pagador de promessa* (Anselmo Duarte, 1962) e *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) (CARVALHO, 2008, p. 53).

Apesar da presença do negro nos filmes citados por Carvalho (2008) durante o período do apogeu do cinema novo, encontravam-se na época questionamentos sobre um cinema produzidos por negros. Apesar de Glauber Rocha ter mencionado em 1963, em seu estudo *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, que estava nascendo durante o movimento do *Cinema Novo* um novo gênero de filme, “O filme negro”, este movimento ainda não percebia que começava a nascer um *Cinema Negro* propriamente dito.

O cinema estava em uma posição que se preocupava com os assuntos referentes aos problemas sociais, mas ao mesmo tempo parecia não perceber o trabalho desses cineastas. É importante lembrar aqui que, na época anterior a esta, durante as produções da *Vera Cruz*, já havia cineastas negros. Como exemplo, podemos citar Cajado Filho, que é considerado, segundo Rodrigues (2001), o primeiro cineasta negro brasileiro. Este diretor, mesmo tendo uma filmografia extensa, era considerado uma pessoa amarga e irritada por afirmar que sempre era passado para trás devido a sua cor e provavelmente pelo fato de ser homossexual.

É sabido que esse “esquecimento” em relação aos cineastas negros foi só percebido e apresentado anos depois em uma tese do cineasta e crítico David Neves, *O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil*, em 1965, na Itália durante a *V Resenha do Cinema Latino-Americano*.

Segundo Carvalho (2005), a tese de David Neves vai reconhecer um grande desconhecimento em relação à existência de filmes produzidos, dirigidos e escritos por autores negros durante o *Cinema Novo*, mas afirma que há um cinema de assunto negro produzido na época por cineastas brancos. Neves explica, de três maneiras, como a questão negra estava sendo tratada no cinema brasileiro naquele momento:

O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável. A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das

possibilidades de um exotismo imanentes; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante, e; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro de seu contexto (NEVES, 1968 apud CARVALHO, 2005, p.69).

Sendo assim, podemos perceber que o que tínhamos na época eram filmes que tratavam de questões que envolvia o negro, mas que eram produzidos por brancos. Filmes que não eram, segundo Neves (1968), enquadrados no que poderia ter sido chamado na época de *cinema negro*. É na sua tese que este estudioso tenta, a partir de uma pesquisa cultural e do *Cinema de Autor*, traçar um caminho que defina um *cinema negro* na época.

Através da análise de cinco filmes, Neves faz a sua pesquisa para traçar como o negro se localiza nessas narrativas filmicas. São eles: *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Aruanda*, *Esse Mundo é Meu* e *Integração Racial*.

O cineasta em questão dá ênfase em seu estudo à *Barravento* (1962) e à *Ganga Zumba* (1964). Segundo Carvalho, David Neves afirma que mesmo que *Barravento* não seja um filme que tenha o negro como principal elemento da narrativa, “através das características naturais do realizador¹⁶ (seu inconsciente e temperamento naturalista), o assunto negro (indolência, violência negra, africanismo, religiosidade) emerge suplantando a linha lógica e racional” (CARVALHO, 2005, p.71-72). Já *Ganga Zumba* é um filme negro por natureza. Trata da questão da cor negra e os personagens e a história se amarram em torno dela, vivem e morrem em detrimento das causas da raça. Trata também do tema escravidão e das questões dos quilombos.

Tão quanto *Ganga Zumba*, *Aruanda* (1959/60), dirigido por Linduarte Noronha, vão tratar do mesmo tema, os quilombos e a sede de liberdade dos negros. O documentário conta a história de uma comunidade quilombola da Serra do Talhado, no estado da Paraíba.

Sobre *Esse Mundo é Meu* (1964) de Sergio Ricardo, Neves afirma que, mesmo sendo um filme que possuía um primitivismo formal, a obra se destacou por ter uma narrativa forte, natural e espontânea, e também por ter tido um diretor que tratou com destreza um tema antirracista. E finalmente, em relação à *Integração Racial*, documentário do ano de 1964 dirigido por Paulo César Saraceni, o estudioso afirma que este documentário foi importante pelo fato de denunciar os problemas relacionados à causa negra.

¹⁶ Glauber Rocha.

Segundo Carvalho (2005), um ponto importante que é observado no estudo de David Neves diz respeito ao fato de o *Cinema Novo* ter produzidos filmes antirracistas. São filmes que promoveram uma relação de identificação entre o realizador branco e personagens negras, sem que a cor fizesse qualquer diferença. Foi uma época que o negro foi representado sem reproduzir os preconceitos anteriores. Segundo o próprio Neves (1968), “na maioria das vezes a cor não é percebida objetivamente, pois se tornou uma presença natural e de menor importância.” Sendo assim, a cor era indiferente mas não era esquecida.

Toda esta visão antirracista localizada durante o *Cinema Novo* é de fato um comportamento cinematográfico oposto à visão racista encontrados nos filmes da *Vera Cruz*, filmes os quais os negros eram representados de maneira preconceituosa e ainda ligados aos arquétipos mencionados por Rodrigues (2001). E mais uma vez, recorrendo a Carvalho, dizemos que “a cor não deveria lembrar as representações estereotipadas identificadas como racistas” (2005, p. 76).

É importante ressaltar neste momento que David Neves não foi o único a tecer considerações sobre a representação do negro na época do *cinema novo*. Quatorze anos depois do estudo feito por ele, Orlando Senna também escreve sobre o assunto, e diferentemente de Neves, acredita que o negro é representado de maneira metafórica como sendo pobre, favelado e oprimido; e que estas são representações submetidas às lutas políticas da época. Para ele, tomando como exemplo o filme *Rio Zona Norte* (1957), mesmo que o cinema denunciasse à exploração do negro, era preciso “se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos” (SENNA, 1979 apud CARVALHO, 2005, p. 79).

Percebemos, através do estudo de Carvalho (2005 e 2008), que David Neves nos apresenta um *Cinema Novo* o qual o negro é representado de uma maneira que os arquétipos mais comuns já vistos no cinema são deixados de lado para dar lugar a um momento o qual ele aparece representado como um elemento que faz parte de uma sociedade que denuncia de uma forma geral as desigualdades sociais.

O momento do *Cinema Novo* sem dúvida foi importante para uma nova representação dada aos negros, contudo houve problemas e conflitos em relação à raça que não podem ser deixados de lado. Carvalho (2008), depois de tecer observações sobre os textos de Neves (1968) e Senna (1979), aponta esses conflitos existentes durante o cinema novo e os movimentos anteriores a ele:

Do que foi exposto acima nos dois textos, destaco que a representação racial não está deslocada da política geral dos artistas do movimento na condenação que fazem da chanchada e da Vera Cruz, ambas identificadas como produtoras de representações racistas. Já o antirracismo propugnado pelo movimento está em: 1) condenar os estereótipos raciais dos filmes anteriores; 2) ignorar o conceito de raça e subsumi-la à categoria geral de povo; 3) tematizar aspectos da história, religiosidade e cultura do negro no sentido da sua integração à comunidade nacional, imaginada pelos cineastas. Evidentemente, a história e o negro aqui devem ser entendidos como criações históricas de um contexto tenso marcado pelo nacionalismo, pelas lutas de descolonização africana e pelos movimentos de direitos civis dos negros brasileiros e estadunidense. [...] Finalmente, o cinema novo construiu no período novas possibilidades de simbolização do Brasil e do negro, e como consequência pavimentou o caminho para o ingresso de uma nova geração de atores afro-brasileiros no cinema sem reproduzir as velhas caricaturas (CARVALHO, 2008, p. 58-59).

Dizemos então que o negro e suas questões raciais na mídia, neste caso no cinema, estiveram em conflito durante o cinema novo, mas mesmo assim pudemos identificar vários avanços em relação ao negro e as questões raciais.

Tomemos como exemplo um filme como *Ganga Zumba* (1964), aqui citado como um filme denunciador da exploração negra. Podemos dizer que através dele podemos perceber um já comprometimento com a questão da negritude.

Faz-se necessário neste momento, para dar continuidade à nossa discussão, entendermos o que seria essa *negritude*. Segundo Zilá Bernd (1988), *negritude* é uma palavra que causa confusão devido às várias significações que possui. É uma palavra que carrega em seu conceito o fato de um indivíduo pertencer à raça negra, como também aos valores históricos e culturais dados especificamente a essa raça. Bernd, tomando como base o dicionário Aurélio, afirma que a negritude é:

1) estado ou condição das pessoas de raça negra; 2) ideologia característica da fase de conscientização, pelos povos negros africanos, da opressão colonialista, a qual busca reencontrar a subjetividade negra, observada objetivamente na fase pré-colonial e perdida pela dominação da cultura ocidental (BERND, 1988, p.16).

Pautando-nos no conceito de Bernd, podemos dizer que *negritude* é um conceito que se manifesta através da história e que busca substituir o pensamento ocidental, por um pensamento de valorização à raça negra, que ficou perdido na fase colonial.

Esta retomada aos valores da cultura e da história afro-brasileira e africana está presente em várias áreas de discussões. O tema está presente nas discussões históricas, literárias e políticas há anos, tomando mais forças nas últimas décadas.

Tentar mudar as representações dadas ao negro na época da *Vera Cruz* para uma outra forma de representação como vimos é também um sinal de mudança para essa retomada dos valores negros esquecidos na fase pré-colonial que Bernd aponta.

A questão que levantamos aqui é que e esse outro olhar dado ao negro no *Cinema Novo* não perdura por muito tempo. As décadas seguintes foram também importantes para a história do cinema nacional. Segundo o site especializado em cinema, *webcine*, a década de setenta é um período remanescente do *cinema novo* que ainda tenta continuar buscando um estilo de maior comunicação popular. Mas é nesse período também que o cinema, devido a algumas dificuldades financeiras e de produção, torna a produzir filmes de custos baixíssimos, dando assim espaço às pornochanchadas produzidas pelos paulistas e perdendo o contato com as questões políticas e sociais presentes no período anterior. A década de oitenta, apesar das dificuldades, segue com produções. Surgem novos diretores como Lael Rodrigues (Bete Balanço) e Susana Amaral (A Hora da Estrela). Com o término do regime militar e da censura, em 1985, o cinema ganha uma maior liberdade de expressão, e iniciam-se novos possíveis caminhos para o cinema brasileiro.

Essa esperança de novos caminhos é interrompida em 1990 com o fechamento da *Embrafilme*, considerada até então a mais importante empresa pública de cinema da América Latina, pelo governo Collor. A produção nacional então entra mais uma vez em crise e poucos longas-metragens nacionais são realizados e exibidos nos anos posteriores.

Percebemos que mesmo com as dificuldades encontradas durante a nossa história, o cinema conseguiu ter suas produções; e o negro e as suas questões raciais sempre estiveram presentes. É importante ressaltar que, mesmo com as discussões sobre a negritude e as lutas travadas pelos movimentos negros, na maioria das vezes, o cinema e as outras formas midiáticas representaram o negro sob uma visão racista e conseqüentemente preconceituosa.

Desde sempre e até os dias atuais é comum nos depararmos com personagens negras nas telenovelas, quase sempre no papel de serviçal do branco. Desde *O Direito de Nascer* (1964 – TV TUPI), telenovela que nos trouxe a personagem Dolores (Isaura Bruno) até a última telenovela global das 19h, *Ti ti ti* (2010-2011), a qual tínhamos a personagem Fátima (Cacau Protásio) que servia a poderosa família Villa.

Segundo Faria e Fernandes:

No contexto brasileiro, a telenovela não é apenas mais um produto da indústria da mídia: trata-se de um dos mais relevantes tanto por sua audiência quanto pela capacidade de pautar a agenda social. Esse produto ficcional difunde discursos a partir dos quais o sujeito negociará a definição de si mesmo e do “Outro”, estabelecendo uma hierarquia de valores e concepções muito dependente de influências advindas da mídia. A telenovela é responsável por elaborar e propagar modelos identitários que serão referência para o espectador, tanto quanto os bordões ou os acessórios usados por um determinado personagem. E diferente da atuação de filmes, espetáculos esportivos ou programas humorísticos, a telenovela é presença diária no cotidiano do brasileiro há quase 50 anos — fato que potencializa sobremaneira seu campo de interferência no imaginário nacional. Podemos dizer que as telenovelas constroem a realidade e, ao mesmo tempo, alimentam-se do real (FARIA e FERNANDES, 2007, p.5).

Esse tratamento dado às personagens negras na telenovela brasileira nos faz observar que, por ser um produto poderoso da indústria e alcançar a maior parte da população brasileira, a telenovela é responsável por disseminar visões e ideias que vão construir uma identidade negra diferente do que ela realmente é. Há, na nossa sociedade, negros que não são serviçais domésticos, ladrões, prostitutas ou objetos sexuais, há negros que, tão quanto brancos, são intelectuais, acadêmicos, professores ou empresários, por exemplo. As identidades negras são múltiplas, mas pouco notada pela nossa população.

Em outro momento em nossa discussão, discorreremos sobre como a personagem Xica da Silva foi representada na televisão brasileira. Mesmo sendo a personagem principal da telenovela era ardilosa e maltratava outras pessoas de sua própria raça por ter proteção de um branco. Agora depois da telenovela *Ti ti ti*, que é apenas um exemplo dentre muitos, dizemos que mesmo com o caminhar dos anos, a telenovela brasileira ainda não deixou de lado a “tradição” de representar personagens negras de forma estereotipada ou dando a elas papéis de pouca importância na narrativa. Sendo a telenovela um veículo midiático, ela vai dispor de mecanismos sobre os quais o espectador possa construir conceitos do que vem a ser raça, nacionalidade, etnia ou sexualidade. Ela vai influenciar não só na construção da nossa identidade, mas vai também determinar o que é “o outro”, o diferente do que a gente é.

No cinema brasileiro atual ainda percebemos que há ainda essa recorrência na disseminação de modelos identitários que se tornam responsáveis por visões preconceituosas e racistas dos espectadores.

Se em 1961, temos o arquétipo do *Malandro* em *A Grande Feira* dirigido por Roberto Pires, através da personagem negra Chico Diabo, assaltante, contrabandista e comandante de uma quadrilha, em 2011, temos o mesmo arquétipo na animação *Rio*, filme que apesar de ter uma produção norte-americana, é dirigido e escrito pelo renomado diretor brasileiro Carlos Saldanha.

Rio conta a história de Blu, a última arara da espécie azul que está extinção e mora nos Estados Unidos com a sua dona, Linda. Para que Blu encontre uma arara fêmea da sua mesma espécie é necessário que ele venha ao Brasil. Chegando aqui, ele não só encontra Jade, a arara azul fêmea por quem se apaixona, mas também conhece a malandragem da personagem negra Marcel, um líder de um grupo de contrabando de pássaros, morador do morro e amante do samba que é ajudado por seus amigos Tipa e Armando, um pardo e um negro respectivamente. Como se não bastasse, o filme nos traz mais uma personagem negra que se encaixa nos arquétipos enumerados por Rodrigues (2001), Fernando, um menino de mais ou menos onze anos, negro, *favelado*, pobre, que não tem pai nem mãe e que ajuda a Marcel a capturar as araras azuis em troca de dinheiro.

As representações negras encontradas em filmes como *A grande Feira* ou *Rio* nos trazem questionamentos em relação às questões identitárias que são difundidas na mídia. Acreditamos que a questão da representação negra no filme *Rio* ainda é mais grave. Ela não só perpassa pelos olhos dos espectadores brasileiros, mas também é uma representação que é observada a nível mundial no momento. Através das imagens mostradas no filme, os espectadores terão não só acesso a uma representação que ajuda a construir uma identidade que está relacionada à inferioridade, mas também construirão opiniões relativas aos já estereótipos enraizados historicamente em relação ao Brasil, que mais uma vez é mostrado na mídia como a terra do samba, carnaval, futebol, roubo e contrabando.

De acordo com Stuart Hall “a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11).

Ou seja, dialogando com Hall, dizemos que as construções identitárias são formadas entre o que somos individualmente, mas sempre em diálogo com o meu social. É na sociedade que encontramos várias formas de representação do negro e que nos fazem ter uma noção da sua identidade.

A sociedade utiliza-se da mídia na sua rotina diária, seja por necessidade ou por seus pequenos prazeres, mas por ela ser considerada um veículo disseminador de ideias, a sociedade precisa estar atenta ao que, trazendo o pensamento do estudioso Luiz Sodré, Faria e Fernandes dizem: “a mídia constrói identidades virtuais (ou pseudo-identidades) a partir não só da negação e do recalçamento da identidade negra, como também um saber de senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições” (FARIA e FERNANDES, 2007, p.8).

Discutimos aqui sobre a história do cinema do brasileiro e como a figura do negro se localizou durante o seu percurso. Levantamos também observações sobre a questão da influencia da mídia na sociedade atual; perpassamos por algumas formas midiáticas, telenovelas e filmes, e assim dizemos que mesmo com todas as discussões feitas acerca da negritude na sociedade brasileira, a mídia ainda é responsável por um negro que ainda não conseguiu se livrar totalmente das suas correntes e que, através das imagens que nos chegam, é ainda um modelo que representa um ser inferiorizado, bandido, favelado e figurado através dos arquétipos mais comuns que sempre foram inerentes à sua raça.

4 QUASE DOIS IRMÃOS: A IMPRESSÃO DA REALIDADE NO CINEMA

Sentar, silenciar, manter-nos atentos para o acender da tela; deixar os olhos e a alma abertos para sentir os signos que se amontoam diante dos nossos olhos. É a hora de lidar com uma realidade que nasce dentro de outra.

(Eveline Alvarez)

Quando assistimos a um filme lidamos com sensações diversas diante da tela. Por muitas vezes não entendemos o porquê de um filme nos perturbar, de nos fazer rir ou chorar, ou até mesmo de nos incomodar tanto a ponto de deixarmos uma sala de cinema. Isso nos acontece devido à impressão que temos de estar diante de uma realidade que se mostra durante o período de projeção de um filme.

O espectador fica diante da tela e a partir deste momento são construídas, através de imagens e sons, impressões de realidade que o atingem. Vernet (2009) afirma que essas impressões de realidade, que se destacavam no momento que os filmes eram assistidos, era o que caracterizava o cinema entre os seus modos de representação. Essas sensações que foram notadas nos espectadores desde as primeiras exhibições do cinema. Vernet destaca o pavor sentido pela plateia durante a exibição do primeiro filme da história do cinema mundial, *A chegada do trem na estação de Ciotat*, dos irmãos Lumière, em 1895. Essa sensação de pavor tornou-se tema de debate para tentar definir o que seria o cinema em oposição a outras artes, como também para definir e esclarecer os fundamentos técnicos e psicológicos do que seriam essas impressões causadas no espectador diante de um filme.

Vernet (2009) nos explica como se dá essa impressão de realidade no espectador:

A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à *riqueza perceptiva* dos materiais filmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa “riqueza” deve-se ao mesmo tempo à grande definição da imagem, fotográfica (sabe-se que uma foto é mais “sutil”, mais rica em informações que uma imagem de televisão), que apresenta ao espectador efigies de objetos com um luxo de detalhes e a restituição do movimento, que proporciona a essas efigies uma densidade, um volume que elas não têm na foto fixa: todos já tiveram a experiência desse achatamento da imagem, desse esmagamento da profundidade, quando se congela a imagem durante a projeção de um filme (VERNET, 2009, p.148-149).

A impressão de realidade chega através das imagens em movimento despertando diferentes sensações no espectador. O movimento que ocorre diante das telas tem, portanto

importância na impressão de realidade sentida pelo espectador. Esse movimento, segundo Vernet (2009, p.149), acontece através de uma regulação tecnológica do aparelho cinematográfico, que permite que certo número de imagens (fotogramas) fixas desfile diante de nosso olhos em um segundo (18, no tempo do cinema mudo, 24 no cinema sonoro), permitindo o desencadeamento de certos fenômenos psicológicos, que vão dar a sensação de movimento contínuo.

Dizemos que a imagem cinematográfica se apresenta como sendo a forma de representação que mais se aproxima da nossa realidade, pois segundo Vernet, a movimentação dos fotogramas imita o mesmo movimento que vemos no mundo, através do efeito *fi*¹⁷:

O efeito *fi* está na primeira categoria desses fenômenos: quando spots luminosos, espaçados, uns em relação aos outros, são ligados sucessivamente, mas alternadamente, vê-se um trajeto luminoso contínuo e não uma sucessão de pontos espaçados – é o *fenômeno do movimento aparente*. O espectador estabeleceu mentalmente uma continuidade e um movimento onde só havia de fato descontinuidade e fixidez: é o que acontece no cinema entre dois fotogramas fixos, onde o espectador preenche a distância existente entre as duas atitudes de um personagem fixadas pelas duas imagens sucessivas (VERNET, 2009, p.149).

Imagens em movimento através do efeito *fi* é a primeira coisa que Vernet, nos chama em relação à impressão da realidade no cinema. Mas as razões não param por aí, o autor chama atenção para vários pontos que são oportunos pontuarmos aqui:

- Presença simultânea da imagem e do som: tão quanto à imagem, o som vai desempenhar um papel importantíssimo para percepção típica do espectador, pois a “impressão sonora é muito mais forte quando a reprodução sonora tem a mesma “fidelidade fenomenal” que o movimento” (VERNET, 2009, p.150);

¹⁷ Não se deve confundir o efeito *fi* com a persistência retiniana. O primeiro deve-se ao preenchimento mental de uma distância real, enquanto a segunda deve-se à inércia relativa das células da retina que conservam, durante curto espaço de tempo, vestígios de uma impressão luminosa (como é o caso quando se fecha os olhos depois de ter olhado fixamente para um objeto fortemente iluminado ou quando se agita com vivacidade no escuro um cigarro aceso e se “vê” um arabesco luminoso). A persistência retiniana praticamente não desempenha qualquer papel na percepção cinematográfica, contrariamente ao que muitas vezes se afirmou (VERNET, 2009, p.149).

- Coerência do universo diegético¹⁸ construído pela ficção: Refere-se ao mundo “real” que é criado pela narrativa e discorre aos olhos do espectador. Vernet (2009, p.15) afirma que o “O universo diegético adquire consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente”. Dizemos que os fatos ficcionais, por mais irreais que sejam na lógica humana, são mostrados de maneira espontânea a ponto de se tornarem reais aos olhos do espectador;
- O sistema de representação icônica (imagética) e o dispositivo cênico próprio do cinema: a impressão de realidade é ligada a como as imagens são dispostas da tela diante do espectador;
- Fenômenos de identificação primária e secundária: A identificação primária diz respeito à identificação do espectador com o seu próprio olhar e a secundária diz respeito à impressão primordial com o fato narrativo em si, “independentemente da forma e do material de expressão que uma narrativa pode adquirir” segundo Vernet (2009). Estes tipos de identificações causam no leitor a sensação de que ele pertence àquele espaço fílmico.

Notamos que há vários fatores ligados à impressão da realidade no cinema. São várias as razões que levam o espectador a se deparar, perceber e sentir que aquela realidade que está diante dos seus olhos é, na verdade, uma projeção que se aproxima da sua própria realidade.

Metz (2006, p.16) afirma que, antes de qualquer coisa, o cinema é um *fato*, e por isso causa discussões problemáticas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia¹⁹ geral:

Vemos a todo momento o fato fílmico ser considerado, na sua realidade mais geral, como coisa natural e óbvia: e no entanto ainda há muita coisa por dizer a respeito...; é do espanto diante do cinema, como diz Edgar Morin, que nasceram algumas obras das mais ricas dentre as consagradas à sétima arte (METZ, 2006, p. 16).

¹⁸ Refere-se à palavra diegese. Esta diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa, a sua realidade narratológica. Diz respeito ao universo de ficção que o filme nos apresenta.

¹⁹ A Semiologia é a ciência que estuda os sistemas de signos.

O autor ainda acrescenta que “de todos esses problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão da realidade vivida pelo espectador diante do filme” (METZ, 2006, p.16).

Dialogando com Vernet e Metz, dizemos que a imagem cinematográfica e a impressão de realidade que ela causa no espectador são pontos chave para as discussões e análises dos textos filmicos. Diante do que foi discutido até o momento em nosso trabalho, é de nosso interesse, no momento, discorrermos sobre a representação do negro no filme *Quase dois irmãos*, da diretora Lúcia Murat.

O filme lançado em 2005 narra a história de Miguel e Jorginho em três diferentes momentos: nas décadas de 50, 70 e nos dias atuais. Os dois são amigos desde criança, devido à amizade de seus pais. Mesmo com as diferenças sociais consideráveis na vida dos dois, eles se mantêm amigos e se encontram em diferentes momentos, durante o decorrer dos anos.

Jorginho (personagem negra) e Miguel (personagem branca) sempre estavam juntos em suas infâncias, mas devido às diferenças sociais que os rodeavam, suas vidas foram tomando rumos diferentes.

Durante a década de cinquenta, Miguel era filho de um jornalista²⁰, que sempre o levava para as rodas de samba no morro onde morava seu amigo Seu Jorge²¹. Lá, Miguel e Jorginho passavam horas juntos. Aprenderam a sambar, tocar instrumentos musicais e a jogar futebol.

Na década de setenta, quando o Brasil está passando pelo momento da ditadura militar, Miguel²² é um preso político de esquerda, detido por suas participações na luta armada da época. Já Jorginho²³ estava preso por crimes comuns, estes não especificados no filme. Os dois estavam presos na mesma prisão, Ilha Grande, e assim se reencontraram. Na prisão, os dois amigos enfrentavam vários problemas, desde convivência, devido suas diferenças ideológicas, até seus sofrimentos de nível pessoal diante da condição de presos.

Na terceira época, os dias atuais, Jorginho²⁴ está preso no Complexo Bangu de onde lidera o comando vermelho e o tráfico de drogas num morro. Já Miguel²⁵ é um deputado

²⁰ Interpretado por Fernando Elias.

²¹ Interpretado por Luis Melodia.

²² Interpretado por Caco Ciocler.

²³ Interpretado por Flávio Bauraqui.

²⁴ Interpretado por Antônio Pompeu.

²⁵ Interpretado por Werner Schünemann.

federal. Este vai procurar Jorginho com um intuito de pedir autorização para implantar um projeto social no morro e afastar a juventude do tráfico de drogas.

Percebemos em *Quase dois irmãos* que as personagens principais são o que norteiam a história da narrativa. A relação entre Jorginho e Miguel é o elemento no qual a narrativa se amarra e, é a partir deste fio condutor, que a história começa a ser tecida. Salles discorre sobre a importância das personagens no cinema: “O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática” (2004, p.118). É pensando nesta importância e no que ela desencadeia do texto filmico, são de nosso interesse no momento tratar da personagem negra principal, Jorginho, discorrer como ele está representado na narrativa e observar como esta personagem dialoga com a personagem branca, Miguel.

A diretora Lúcia Murat nos mostra o choque social, cultural e ideológico de várias épocas, através de uma relação de amizade entre duas personagens, cujas vidas aconteceram paralelamente, mas sempre se aproximaram, por diferenças e similaridades.

As duas personagens de Lúcia Murat em questão, a primeira vista, são muito diferentes. Os dois são de raças que se diferenciam e vivem em realidades econômicas que se opõem. Diferente de Miguel, Jorginho não teve uma educação de qualidade e sempre passou por dificuldades financeiras. Filho de um sambista desconhecido e de uma empregada doméstica, ele percorreu caminhos que o levaram ao tráfico e às drogas. Essas características que os diferenciam nos levam a pensar como a vida dessas duas personagens seriam, *a priori*, por demais diferenciadas, mas vai ser a narrativa que vai nos mostrar de que maneira os dois estão num patamar de igualdade durante toda a narrativa, apesar de possuírem uma realidade de vida diferente.

O início do filme já nos mostra como as vidas de Jorginho e Miguel estão entrelaçadas. O filme começa com cenas que se misturam entre a década de cinquenta e os dias atuais. A primeira questão que chamamos atenção na análise é para a presença da música, especificamente o samba, na narrativa. Ela é um dos elementos que aproxima as duas personagens. O samba é o ritmo que vai compor a trilha sonora do filme como também irá funcionar como um elemento importante no contato entre os amigos.

De acordo com o site²⁶ da *Taiga Filmes*, produtora de *Quase dois irmãos*, a trilha sonora é assinada por Naná Vasconcelos, filho de um violonista de Recife, que teve influências musicais que variam de Villa-Lobos até Jimi Hendrix. Naná especializou-se em instrumentos de percussão brasileiros, particularmente o berimbau. Sobre sua trilha, Naná Vasconcelos afirma: “Apesar de não ser um poeta, percebi a necessidade daquela música ter uma letra. Os versos que escrevi, de certa maneira, contam a história do filme”. O compositor explica que *Quase dois irmãos* é um filme de linhas retas, de ação, e que a música entrou para arredondar, para suavizar a narrativa.

A primeira vez que ouvimos o samba no filme é de imediato quando este começa. A primeira música (*Corpos de Luz*) é só experimental e com menos de um minuto de exibição a segunda música (*Quase dois Irmãos*) tem início e dialoga com a primeira cena do filme. A cena mostra a mãe de Miguel contando a história da *Cinderela* para ele, conta-lhe o quanto a menina era bonita e gostava de dançar. Enquanto isso as imagens que vemos na tela é de uma porta-bandeira e um mestre sala. Miguel, curioso, interrompe sua mãe e pergunta qual era o samba que a Cinderela estava dançando.

O samba apresenta-se na narrativa não só como um pano de fundo que acompanha a vida da personagem, mas ele está intrinsecamente ligado à vida dos dois personagens principais tornando-se um elemento vivo na narrativa.

Vimos através de Vernet (2009) que o diálogo simultâneo entre a imagem e o som no cinema é uma das coisas que vai causar no espectador uma impressão de realidade causando sensações diversas. Brito (1995, p. 215) afirma que o casamento entre imagem e música é muito simétrico e desejável esteticamente, que não é de se admirar que mesmo no tempo do cinema mudo já eram compostas partituras para serem exibidas durante a exibição de filmes.

É importante lembrar que a música pode se apresentar de duas diferentes formas na narrativa fílmica. De acordo com João Batista de Brito:

Já num nível de elaboração mais imanente, as perguntas deveriam começar pela relação entre música e diegese (o universo ficcional que o filme nos mostra). Acontece que às vezes a música que se escuta no filme é também escutada pelos personagens, como é o caso quando existe na estória do filme que se vê, supomos, um aparelho de som ligado: essa música é dita “homodiegética”, já que ela consiste num elemento ficcional entre outros. Outras vezes – e é este o caso da grande maioria – a música que o espectador escuta só o é por ele, isto é, não é tocada no espaço ficcional que o filme

²⁶ <http://www.taigafilmes.com/quase/trilha.html>

cria, e por isso é chamada de “heterodiegética. Estes termos podem parecer científicos demais para a leitura de um filme, mas, na verdade, representam os primeiros passos metodológicos para uma análise efetiva” (BRITO, 1995, p. 216).

A partir das palavras de Brito (1995), dizemos que no filme em questão, a música não é apenas heterodiegética, como acontece na maioria dos filmes; ela se diferencia pelo fato de diversas vezes aparecer na narrativa de maneira homodiegética, tornando-se um elemento que vai ser importante na aproximação das vidas dos personagens principais.



Imagem 1

Nesta imagem temos o pai de Miguel e o pai de Jorginho juntos, na década de cinquenta, numa roda de samba. Neste momento o pai de Jorginho está cantando *Quem me vê sorrindo*²⁷, composição de Cartola, cantor e compositor brasileiro. Ele aparece no centro da tela. Dizemos que, estando posicionada assim, a personagem nos dá a impressão de que ela é o elemento mais importante naquele instante da narrativa. Seu Jorge está ali não apenas mostrando seu talento de interprete, mas também partilha com o amigo a composição de um artista negro. A cena exalta o talento artístico da personagem negra e admiração da personagem branca (Pai de Miguel) por um tipo de música que é inerente à cultura negra. Esta é a primeira cena no filme a qual o samba aparece como um elemento que vai estar ligado ao

²⁷ Letra na canção disponível em <http://letras.terra.com.br/cartola/237936/> e nos anexos desse trabalho (página 76).

sentimento de amizade que perpassa por toda a narrativa em diferentes momentos e por diferentes gerações.



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4

As imagens 2, 3 e 4, respectivamente, misturam-se em determinada cena do filme. Elas se alternam no momento em que Miguel está na prisão e devido a uma rebelião é mandado para solitária. A imagem dois diz respeito ao momento que Miguel, na solitária, começa bater as mãos em ritmo de samba e canta a música *Heróis da Liberdade*²⁸, canção que foi enredo da escola de samba carioca *Império Serrano* no ano de 1969. De acordo com o blog *Bancada do Samba*²⁹, esta canção foi um dos sambas mais bonitos já apresentados pela escola e também o mais provocador. O blog afirma que “a música passa por várias épocas da nossa história: a inconfidência mineira, a abolição da escravatura e usaram até as primeiras notas do hino escrito por D. Pedro I para falar da independência do Brasil” (Blog Bancada do Samba). O samba foi levado às ruas, mas antes disso, devido ao regime militar, teve um dos seus versos censurados. No trecho “essa brisa que a juventude afaga essa chama/que o ódio não apaga pelo universo/é a revolução na sua legítima razão”, a palavra **revolução** foi censurada e alterada para **evolução**.

A personagem Miguel começa a cantar esse samba num tom de voz baixo, dificultando até mesmo a nossa compreensão, mas é exatamente no momento deste trecho da música acima citado, que sua voz se eleva e o verso é cantado sem a censura da palavra. Durante esta cena, as três imagens representam como a personagem branca se aproxima de

²⁸ A letra é da autoria de Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira.

²⁹ <http://www.bancadadosamba.wordpress.com>

algumas questões que a princípio são próprias da cultura negra. Observemos a letra³⁰ da música abaixo:

Heróis da Liberdade

Ôôôô
 Liberdade, Senhor
 Passava noite, vinha dia
 O sangue do negro corria
 Dia a dia
 De lamento em lamento
 De agonia em agonia
 Ele pedia
 O fim da tirania
 Lá em Vila Rica
 Junto ao Largo da Bica
 Local da opressão
 A fiel maçonaria
 Com sabedoria
 Deu sua decisão lá, rá, rá
 Com flores e alegria veio a Abolição
 A independência laureando o seu brasão
 Ao longe, soldados e tambores
 Alunos e professores
 Acompanhados de clarim
 Cantavam assim:
 Já raiou a liberdade
 A liberdade já raiou
 Esta brisa que a juventude afaga
 Esta chama que o ódio não apaga pelo Universo
 É a evolução em sua legítima razão
 Samba, oh samba
 Tem a sua primazia
 De gozar da felicidade
 Samba, meu samba
 Presta esta homenagem
 Aos "Heróis da Liberdade"

Ao lermos a música notamos de imediato o quanto ela é representativa para os negros. O samba em questão nos traz elementos que dizem respeito às lutas e os sofrimentos que o negro viveu em diferentes épocas da nossa história. Neste momento, as imagens 3 e 4 representam as lembranças da infância de Miguel e dialogam com o momento que Miguel

³⁰ Disponível em <http://www.letas.com.br/silas-de-oliveira/herois-da-liberdade>

canta a música. A imagem 3 nos mostra Jorginho e Miguel na década de 50 dançando juntos e a imagem quatro retoma a imagem inicial do filme, quando a mãe de Miguel está contando-lhe a história da Cinderela.

Observando as três imagens, dizemos que elas vão aproximar, em uma só cena, as personagens brancas da negras. A luta de Miguel no momento, em pleno momento da ditadura militar, é também por liberdade, por uma revolução que mudasse a condição do país, que os tirasse da repressão política e fizesse o sentimento de opressão ir embora. O tempo já não era o mesmo. A abolição da escravidão já tinha acontecido, a independência do país havia sido proclamada, mas para Miguel, o sentimento que rodeava o país era o mesmo, pois, como a música nos mostrou, “De lamento em lamento / De agonia em agonia/ Ele pedia / O fim da tirania”. A tirania retratada no filme e cantada por Miguel não é mais a dos senhores de terra que oprimiam os negros em Vila Rica, mas sim de um sistema que oprimia pela falta de democracia e direitos constitucionais. A censura e o sistema de repressão para com os que eram contra o regime militar também traziam sofrimentos aos “heróis da liberdade”. Observando as imagens 2, 3 e 4, em concomitância com o samba enredo cantado por Miguel, dizemos que esta personagem está comparando a sua situação daquele momento com a que muitos negros já viveram na época que antecedeu a abolição da escravidão. Miguel estava naquela condição com um propósito. Tão quanto os heróis negros, que lutaram pela liberdade de muitos outros, ele estava preso por ser um revolucionário. Estava ali passando por sofrimentos da mesma forma que os negros passaram.

Miguel, ainda na cena em questão, exalta a luta e a força da cultura negra. Neste momento da narrativa podemos dizer que a representação dada ao negro é positivada. O negro é mostrado na narrativa como um herói, um símbolo de força, como alguém que não se rendeu ao sofrimento e que lutou por seus ideais e por libertação. Miguel retoma as lutas negras e as toma como exemplo de força para ajudá-lo num momento de repressão que estava passando na prisão. A personagem nos traz a lembrança o arquétipo³¹ discutido por Rodrigues (2001), o negro revoltado, o que resiste e luta a favor das causas negras. É esse negro que está sendo lembrado por Miguel.

Após a análise dessas quatro imagens apresentadas, dizemos que o samba, observado na perspectiva homodiegética, torna-se o fio, que não só dá início a história de amizade

³¹ Ver página 20.

presente no filme, mas também se apresenta como elemento relevante na tessitura desta narrativa, aproximando dois mundos e exaltando o negro.

A outra questão que gostaríamos de discutir em nosso trabalho é como o negro, especificamente Jorginho, é representado nas três diferentes épocas da narrativa, sempre o relacionado com a personagem branca.

Na década de cinquenta, Jorginho ainda menino, é representado na narrativa como um menino pobre e morador do morro; filho de um músico desconhecido, que não demonstrava interesse por trabalho e de uma empregada doméstica.



Imagem 5

Observando a imagem 5, vemos a casa em que Jorginho mora. A cena mostra a chegada dos dois amigos à casa de Jorginho. A casa é perceptivelmente humilde e com as mínimas condições de moradia. Miguel entra na casa do amigo pela primeira vez e observa tudo, conhece um mundo diferente do seu.

Nesta fase da vida de Jorginho, dizemos que ele é colocado na narrativa como um arquétipo do favelado, o que é comum nas representações dadas ao negro no cinema. Em oposição, temos Miguel, um menino de classe média alta e filho de Jornalistas.

Assim se inicia a narrativa de *Quase dois irmãos*. Dois mundos opostos anunciam duas vidas que, apesar das diferenças, vão se aproximar nas três diferentes épocas que a narrativa percorre.

Na década de setenta, as diferenças entre as vidas dos dois amigos parecem maiores ainda, mas é nesse período que vamos notar que Jorginho se encontra num mesmo estágio de vida que Miguel. Presos por razões diferenciadas, esses dois amigos se reencontram na cadeia e vivem realmente como “quase” dois irmãos.

O advérbio *quase* não aparece à toa no título do filme, ele suscita que as vidas das personagens principais, apesar das diferenças, se aproximam. É essa aproximação que vai se tornar o elemento norteador da narrativa. Percebendo-se isso, dizemos que o encontro dos dois personagens na cadeia e momento que os dois estão vivendo são maiores do que as diferenças existentes entre as raças.

No início da própria narrativa, fica nítido que o filme vai tratar do encontro de dois mundos. O seguinte texto aparece através de uma imagem no início do filme: “Nos anos 70, durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assalto a banco estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional³², cumpriam pena nas mesmas prisões. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos” (MURAT, 2005).

O diferencial de representação dada à personagem negra nesta parte da narrativa pode ser observado inicialmente quando Jorginho chega à prisão, através do diálogo entre ele e um preso político. Observemos a seguir:

Jorginho: - Quem que é o xerife dessa porra?

Preso Político: - Aqui não tem xerife não, rapaz, e outra coisa, vai calçando o sapato porque aqui todo mundo é igual.

Dizemos então que Jorginho não é tratado de maneira inferiorizada pelos colegas brancos. Isso não acontece só neste primeiro instante, durante toda esta parte da narrativa, Miguel e os outros presos políticos, tentavam integrar todos que estavam na prisão da Ilha Grande como podemos observar no próximo diálogo. Neste, Miguel apresenta aos recém-chegados presos comuns o seu grupo. Observemos:

³² A **Lei de Segurança Nacional** foi criada visando a garantia da ordem e da proteção do estado contra a deterioração legislativa, ou seja, contra a chamada e muito utilizada atualmente em termos jurídicos, a “subversão das leis”. (<http://www.historiabrasileira.com/brasil-republica/lei-de-seguranca-nacional/>)

Miguel: E aí, companheiro? Nós aqui fazemos parte da representação do coletivo. Nós desejamos que vocês se integrem rápido pra gente ter mais força pra lutar contra a repressão.

Preso Comum (Pingão) - Ah, então quer dizer que são vocês que mandam nessa porra?

Preso Político – Companheiro, aqui é o seguinte, ninguém manda. Tem só uma representação eleita pelo coletivo, tá me entendendo? Esse negócio de mandar, de xerife, não tem aqui não. Aqui as decisões são votadas pelo coletivo.

Neste momento da cena, Pingão, confuso, se exalta e diz que é esperto, que só quem vota é quem tem título de eleitor. Outro preso político tenta explicar como funciona a cadeia. Pingão, personagem negra, não aceita e diz que não é igual aos presos políticos, pois era matador e ladrão. Miguel diz que todos ali já tinham matado, roubado e sequestrado, portanto eram iguais. Pingão ainda não se conforma. Outro preso político tenta acalmar os ânimos e diz que na naquela prisão não havia valentes e que a valentia que era preciso naquele momento teria que ser contra os guardas e contra a direção da prisão, para que assim eles chegassem ao seu objetivo, o fim da repressão política no Brasil. Ele reforça então o fato de ali não importar as diferenças: “aqui todo mundo é igual e vai continuar sendo”.

Por algumas vezes, os negros não entendiam os posicionamentos dos presos políticos e as suas lutas e então se rebelavam. Como todo movimento de integração, as diferenças fizeram-se presentes e nem tudo saiu como esperado. Por mais que Miguel e os seus companheiros tenham lutado para que a integração fosse plena, nem todos os presos comuns se integraram ao coletivo. Devido a isso, e a algumas rebeliões, houve uma separação física na cadeia da Ilha Grande. Foi construído um muro de tijolos que separou definitivamente os dois grupos. Miguel e seus companheiros perceberam que o comportamento de alguns presos comuns, como fumar maconha, matar ou roubar na prisão, estava prejudicando o objetivo maior deles ali. Por estarem em minoria, temiam que as rebeliões aumentassem levando-os até mesmo à morte.

Dizemos que mesmo com as diferenças entre Jorginho e Miguel durante o encontro deles, na década de setenta, houve vários momentos nesta época que aproximaram as duas personagens. Observemos a imagem a seguir:



Imagem 6

Como podemos observar na imagem 6, dizemos que esses dois amigos estavam numa mesma situação. A prisão era o lugar do encontro e também representou mais um momento de companheirismo em suas vidas. Jorginho e Miguel eram, independentemente da diferença de raça, dois seres humanos que buscavam uma situação melhor para suas vidas e juntos se apoiavam.

É importante ressaltar também que a narrativa suscita o fato de que o branco precisou do negro da década de setenta. Os presos políticos precisavam dos negros para que a rebelião contra o governo tivesse mais força. Miguel precisou de Jorginho para chegar aonde necessitava, numa união de forças.

Essa necessidade da presença de Jorginho na vida de Miguel vai se repetir na terceira época abordada na narrativa, os dias atuais. Miguel, neste momento, é deputado federal e precisa da ajuda de Jorginho, por dois motivos que, na verdade, fundem-se em um só. A personagem Juliana³³, filha da mãe de Miguel, está se envolvendo com Deley³⁴, braço direito de Jorginho, que agora comanda o tráfico diretamente da prisão Bangu I.

Observemos a seguinte imagem:

³³ Interpretada pela atriz Maria Flor.

³⁴ Interpretado pelo ator Renato de Souza.



Imagem 7

A imagem 7 nos mostra o momento que Miguel chega à prisão para mostrar a seu amigo um projeto social para o morro, no qual Jorginho comanda o tráfico. Miguel apresenta-lhe o projeto e diz que será uma oportunidade para os meninos do morro mudarem de vida. Jorginho, esperto, pergunta a Miguel se o que ele não está tentando fazer não é afastar Juliana de Deley.

A imagem nos mostra que, por mais uma vez, os dois amigos se encontraram na prisão. Mesmo que as situações sejam diferentes neste momento, dizemos que Miguel não está totalmente livre. Ainda sofre com a repressão social. Se Jorginho está preso, Miguel se sente de mãos atadas para ajudar a sua filha, que frequenta o morro e, devido à violência, corre risco de morte, chegando a ser violentada pelos inimigos de Deley e Jorginho.

Nessa fase da narrativa, Jorginho é representado como um prisioneiro, que provavelmente esteve buscando durante a vida, maneiras ilícitas para sobreviver. Contudo, é detentor de poder, comandante do tráfico num morro do Rio de Janeiro.

Dizemos ainda que, nesta fase, Miguel também está à mercê de seu amigo para chegar aos seus objetivos. Afastar Deley de Juliana e/ou desenvolver um projeto social no morro são objetivos de Miguel agora, mas para isso ele precisa da permissão e proteção de Jorginho para subir ao morro. Miguel detém certo poder político, mas na narrativa isso pouco serve para livrar Juliana do risco que corre todas as vezes que sobe ao morro ou para dar início ao seu projeto.

Pouco mais de três décadas se passaram e os dois amigos ainda estão sofrendo por causa do sistema social e econômico do país. Independentemente da diferença raça os dois se

encontram em estágios que mais uma vez os aproximam. A década de setenta acabou, a ditadura não existe mais, mas os problemas sociais ainda fazem Miguel e Jorginho sofrerem juntos.

Observemos a seguinte imagem:



Imagem 8

A última imagem que gostaríamos de observar, diz respeito ao último momento do encontro entre Miguel e Jorginho na prisão de segurança máxima de Bangu. Após Miguel apresentar seu projeto social para o morro e tentar convencê-lo de que será bom para os jovens do lugar, Jorginho diz ao amigo que vai pensar. As personagens então se despedem e apertam as mãos como podemos observar, na imagem 8. Poucas horas depois, Jorginho morre assassinado na prisão provavelmente pelo grupo que era contra as ordens dele, no morro.

Dizemos que a imagem acima é um símbolo que representa toda a narrativa apresentada por Lúcia Murat. Durante as três fases as quais essas duas personagens atravessam, os dois amigos sempre estiveram, de alguma forma, juntos e presos a um sistema político-econômico-social repressivo, algumas vezes por diferentes razões, em outras, pelas mesmas.

As diferenças sócio-político-econômico-culturais e raciais entre as duas personagens principais são claras na narrativa fílmica, mas pautados nas discussões aqui levantadas, acreditamos que a representação dada à personagem negra Jorginho é diferenciada. Jorginho e Miguel são quase dois irmãos pelo o que se difere em suas vidas, mas também o são por tudo o que os aproxima. A morte da personagem de Jorginho simboliza a luta pela igualdade, que

está muito além dos poderes e instituições. Antes de qualquer coisa, significa uma luta pela sobrevivência.

Lúcia Murat nos traz uma narrativa a qual a representação dada ao negro não é mais um clichê no cinema, ao contrário, por muitas vezes ela enfoca a personagem negra como heróica, detentora de poder e dona de atributos que a aproxima da cultura brasileira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseados nas discussões feitas durante todo este trabalho, pudemos conhecer um pouco mais sobre o mundo das imagens e das representações, a partir do filme *Quase dois Irmãos*.

O cinema e o mundo das impressões de realidade que ele suscita ao espectador são uma porta aberta para as discussões acadêmicas. Discutir sobre imagem é percorrer um caminho trilhado pelas possibilidades de significações. Significações estas que vão perpassar pelo meio social, cultural e também sobre a condição do ser humano. A partir das imagens estudadas no texto filmico em questão, tivemos a possibilidade de percorrer o mundo de duas personagens. Apesar de serem de raças diferentes, Jorginho e Miguel vivenciaram uma amizade que os aproximaram independentemente de suas diferenças.

Dizemos que, por muitas vezes, ainda encontraremos nas narrativas filmicas as personagens negras representadas como aqueles velhos arquétipos disseminados previamente na Literatura Brasileira, mas, mais do que isso, podemos dizer também que o negro nem sempre é representado de uma mesma forma ou através de um mesmo olhar. Sabendo disso, percorremos, no nosso trabalho, caminhos que nos fizeram alcançar um olhar diferenciado sobre a condição de uma personagem negra que se diferencia, na maioria do tempo, da grande quantidade de personagens negras representadas de maneira estereotipada no cinema.

Lúcia Murat nos levou, através de sua instigante narrativa filmica, a perceber um mundo que representou um encontro. Um encontro não só de duas raças que se diferenciam, mas sim um encontro entre dois seres humanos que viveram e sentiram juntos, os diferentes momentos da vida e as dificuldades que ela pode trazer.

Jorginho e Miguel eram diferentes aos olhos do meio sociocultural e econômico, mas eram *quase* iguais, *quase* irmãos diante dos momentos de repressão social que sofreram durante suas vidas.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, José de. **Informações dos Casamentos dos Índios do Brasil**. Sociologia 9 (4) : 379-385. 1947.

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis Afro-descendente**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte. Pallas / Crisálida, 2007. 2ª edição, revista e ampliada. p. 147-158.

AUMONT, Jacques e outros. **A Estética do Filme**. 7ª ed., São Paulo, Papirus, 2009.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. S. Paulo: Círculo do Livro, 1987.

BERNARDET, Jean- Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERND, Zilá. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1988.

_____. **O que é Negritude?** São Paulo: Brasiliense, 1988.

BROOKSHAW, David. **Raça e Cor na Literatura Brasileira**. Porto Alegre. Editora Mercado Aberto, 1983.

BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema**. São Paulo. Editora Ateliê, 1995.

CARVALHO, Noel dos Santos. Racismo e Anti-racismo no Cinema Novo. In: Esther Hamburger, Gustavo Souza, Leandro Mendonça, Tunico Amancio. (Org.). **Estudos de Cinema SOCINE**. São Paulo: Anablume, 2008, v.IX, p. 53-60. A.

_____, Noel dos Santos. Introdução. IN: DE, Jéferson. **Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. (pág. 17- 101) B.

COSTA, Valmir. **Representações Sociais e Semiótica: um território comum?** http://www.eca.usp.br/caligrama/n_9/pdf/10_costa.pdf. Acessado em: 12/10/2010.

DONDIS, Donis A. Anatomia da Mensagem Visual. In: **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Machado de Assis Afro-Descendente** – escritos de caramujo. Rio de Janeiro/Belo Horizonte. Pallas / Crisálida, 2ª edição, revista ampliada, 2007.

FARIA, Maria Cristina Brandão de; FERNANDES, Danúbia de Andrade. **Representação da Identidade Negra na Telenovela Brasileira**. E-Compós: revista da associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação. Ago. 2007. Disponível em:

<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/178/179>>. Acesso em: 23 de abril de 2011.

FLÓRIO, Marcelo. **Cinema: Caleidoscópio Estético da Modernidade**. Praxis, Salvador, 2004.

GUATARI, F e Deleuze. G., Kafka: por uma Literatura Menor, Rio de Janeiro, Imago, 1977. In: ZILÁ, Bernd. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1988 p. 23.

GUIMARÃES, Bernardo, A Escrava Isaura, 6ª ed., São Paulo, Ática, 1976, p.13. In: PROENÇA FILHO, Domicio. **A Trajetória do Negro na Literatura Brasileira**. Estud. av. [online]. 2004, vol.18, n.50, pp. 161-193. ISSN 0103-4014.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6ª ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

LAPERITO, Vinicius Asterito. **A Politização das Categorias Raciais no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Ciberlegenda, ano 10, n. 20, p.1-16, 2007. Disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/artigopedrolaperafinal.pdf>. Acesso em 03 de agosto de 2009.

LARAIA, Roque de B. Da natureza da Cultura ou da Natureza à Cultura. In: _____. **Cultura: um Conceito Antropológico**. 11ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 9-24.

LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. São Paulo Brasiliense, 2000.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2006.

MUNANGA, Kabengele, Raízes Científicas do Mito Negro e do Racismo Ocidental. In: **Temas Imesc**, Soc. Dir. Saúde, São Paulo, v.1, n.1, p.39-47, 1984.

MUNANGA. Kabengele; NILMA Lino. **O Negro no Brasil de Hoje**. São Paulo: Global, 2006. Coleção para entender.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: A imagem como Narrativa. In: **Lendo imagens: uma História de Amor e Ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.

NEIVA Jr, Eduardo. **Imagem**. São Paulo. Ática, 2006.

PAZ, Octavio. Imagem. In: **Signos em Rotação**. Editora Perspectiva, 2003.

PINTO, Leonor E. Souza. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar**. Disponível em : <http://www.memoriacinebr.com.br/>. Acesso em 19 de abril de 2011.

PROENÇA FILHO, Domicio. **A Trajetória do Negro na Literatura Brasileira**. *Estud. av.* [online]. 2004, vol.18, n.50, pp. 161-193. ISSN 0103-4014.

ROCHA, Glauber. **Estética da Fome**, 2008. In:
<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>

RODRIGUES, Ironides. Introdução à *Literatura Afro-brasileira*. IN: Thoth, n1. Brasília: Gabinete do senador Abdias nascimento, jan./abr. 1997, p. 255-266. In: DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis Afro-descendente**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte. Pallas / Crisálida, 2007. 2 edição, revista e ampliada.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro: Globo / Fundação do Cinema Brasileiro, 1988. 3ª ed. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

ROSSINI, Isabel Cristina dos Santos. Os Significados do termo tecnologia nos PCNEM. In: **Congresso de Leitura do Brasil 17**, 2009, Campinas. Anais do 17º COLE, Campinas, SP, ALB, 2009. Disponível em: <http://www.alb.com.br/portal.html>. Acesso em: 17 de abril de 2011. ISSN: 2175-0939

ROSENFELD. Anatol. **Cinema: Arte e Indústria**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2002.

SALLES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. A.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007. B.

SCHETTINO. Paulo B. C. **Literaturas e outras linguagens : Xica no Baú!** FACOM - nº 15 - 2º semestre de 2005. Disponível em:
http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_paulo_schettino.pdf.
 (Acesso em 14 de abril).

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2009. p. 89-156.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo. Editora Paz e Terra, 2004.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema> (acesso em 7 de abril de 2011)

<http://www.imdb.com/name/nm0613582/> (acesso em 7 de abril de 2011)

http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE276 (acesso em 7 de abril de 2011)

<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/barra.htm> (acesso em 9 de abril de 2011)

<http://www.imdb.com/name/nm0000005/bio> (acesso em 10 de abril de 2011)

http://www.construindoosom.com.br/linha_do_tempo/1980_1989. (acesso em 8 de março de 2011)

<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br> (acesso em 22 de abril de 2011)

<http://www.cinemabrasil.org.br/> (acesso em 8 de abril de 2011)

<http://www.dc.mre.gov.br> (acesso em 8 de abril de 2011)

FILMOGRAFIA

QUASE DOIS IRMÃOS. Direção: Lúcia Murat. Produção: Branca Murat e Ailton Franco. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Intérpretes: Caco Ciocler, Flávio Bauraqui, Marieta Severo, Luis Melodia e outros. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2005. 1 DVD (102 min).

ANEXOS

Quem Me Vê Sorrindo

(Cartola e Carlos Cachça)

Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre
O meu sorriso é por consolação
Porque sei conter para ninguém ver
O pranto do meu coração
O que eu sofri por esse amor, talvez
Não compreendeste e se eu disser não crês
Depois de derramado, ainda soluçando
Tornei-me alegre, estou cantando
Quem me vê sorrindo...
Compreendi o erro de toda humanidade
Uns choram por prazer e outros com saudade
Jurei e a minha jura jamais eu quebrarei
Todo pranto esconderei
Quem me vê sorrindo...

Heróis da Liberdade

(Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira)

Ôôôô
Liberdade, Senhor
Passava noite, vinha dia
O sangue do negro corria
Dia a dia
De lamento em lamento
De agonia em agonia
Ele pedia
O fim da tirania
Lá em Vila Rica
Junto ao Largo da Bica
Local da opressão
A fiel maçonaria
Com sabedoria
Deu sua decisão lá, rá, rá
Com flores e alegria veio a Abolição
A independência laureando o seu brasão
Ao longe, soldados e tambores
Alunos e professores
Acompanhados de clarim
Cantavam assim:
Já raiou a liberdade
A liberdade já raiou
Esta brisa que a juventude afaga
Esta chama que o ódio não apaga pelo Universo
É a evolução em sua legítima razão
Samba, oh samba
Tem a sua primazia
De gozar da felicidade
Samba, meu samba
Presta esta homenagem
Aos "Heróis da Liberdade"