

DA FAVELA AO TERREIRO: VISUALIDADE E ESPACIALIDADE NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO (1948-1962)

FRANCISCO DAS C. F. SANTIAGO JÚNIOR*

Como escrever a história do negro no cinema brasileiro? Como fazê-lo da perspectiva de uma história da cultura visual e não apenas como um momento específico da raciologia? O que propomos a seguir é problematização da ambiguidade da relação entre racialidade, etnicidade e negritude como um fio condutor que torne possível direcionar respostas às perguntas acima. Nossa comunicação, neste sentido, visa demonstrar os problemas que o pesquisador encontra quando enfrenta a imaginação do negro no cinema brasileiro.

Para tanto devemos resolver alguns problemas teóricos e metodológicos na formulação de uma proposta do que seria uma história do negro no cinema. No caso específico do Brasil, ao contrário do que se poderia pensar, não foi escrita de fato uma história do cinema focalizada no negro, ou muito menos uma história que, a partir dos filmes, mostrasse o negro no cinema brasileiro. Em nenhuma análise inclusive, esteve em questão a produção de uma indagação efetiva sobre a cultura visual que problematizasse esta na formação da imagem do negro na história brasileira a partir do cinema¹.

Procederemos em três etapas: na primeira apontaremos as pesquisas que se debruçaram sobre a questão da imagem do negro no cinema e na historiografia; na segunda parte, verificaremos enfrentaremos as questões teóricas específicas ao aspecto visual-discursivo da atribuição de cor. Finalmente, na terceira observaremos como a reconstituição da passagem da favela para o terreiro como espaços privilegiados da negritude no cinema brasileiro permitem encontrar e analisar as ambiguidades da atribuição de cor que permitem construir a história do negro no cinema nacional que não seja apenas mais um capítulo da raciologia.

O negro no cinema, na academia, na historiografia

* Departamento e Programa de Pós-graduação em História da UFRN. Doutor.

¹ Uma das poucas exceções está em na tese *Imagens do Candomblé e da Umbanda*, de Francisco Santiago Júnior (2009).

Como já dito, nunca foi escrita uma história do negro no cinema brasileiro. Existem alguns apontamentos, sínteses históricas ou mesmo considerações sobre o papel do negro na produção da cultura brasileira do século XX. A questão do negro no cinema brasileiro começou a ser ensaiada na passagem dos anos 1950 para os anos 1960. Embora, a rigor, o Teatro Experimental do Negro já demonstrasse interesse e vigilância sobre o assunto, fora apenas com o crescente interesse de membros do campo cinematográfico pela questão do negro que sua “representação” emergiu como problema.

Seria apenas nos anos 1970 que as primeiras tentativas de sintetizar esta questão procederiam em análises mais aprofundadas. Alguns ativistas dos movimentos negros, críticos de cinema, antropólogos, sociólogos e profissionais do campo cinematográfico começaram a realizar questionamentos sobre a formação do negro em nosso cinema. Foram organizadas mostras, seminários, retrospectivas por inúmeros interessados, inclusive por atores negros como Zózimo Bulbul e Antônio Pitanga, os quais, inclusive passaram a atuar na realização cinematográfica.

A indagação sobre o negro na história do cinema nacional, portanto, surgiu como uma questão sobre o negro no cinema brasileiro e na cultura de massa que se consolidara no país. Na década de 1970, João Carlos Rodrigues iniciou suas pesquisas sobre o negro no cinema principalmente, o negro no caso brasileiro. Em 1977, tal pesquisa fora concluída, sendo publicada em 1980 pela Embrafilme, com o título de *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Este mesmo material seria republicado em 1988, como parte das “comemorações” de 100 anos de Abolição, agora pela editora Globo.

Rodrigues teve papel basilar para iniciar as primeiras sínteses sobre o negro no cinema brasileiro. O autor organizou, inclusive, um número da revista *Filme e Cultura* em 1983 dedicado apenas a essa questão. Rodrigues realizou inúmeros diagnósticos sobre o tema e conseguiu determinar quais os principais estereótipos, arquétipos e caricaturas sobre o negro produzido no cinema. Seu questionamento era sobre a imagem e a identidade do negro e assim como muitos de seus contemporâneos, transformou a representação do negro numa questão política e acadêmica.

Para realizar sua sistematização sincrônica sobre os inúmeros arquétipos (mãe preta, malandro, mulata, preto velho, etc.), ele precisou realizar uma síntese histórica que está diluída no texto. Assim, o negro apareceria principalmente nos **filmes históricos**, geralmente como escravos ou rebeldes (*Sinha Moça*, 1950; *Ganga Zumba*, 1963; *Xica da Silva*, 1975); na **marginalidade urbana** como sambista, malandro ou bandido (*Também Somos Irmãos*, 1948; *Rio Quarenta Graus*, 1955; *Rio Zona Norte*, 1958; *Assalto ao Trem Pagador*, 1964; *Rainha Diaba*, 1974) ou demarcado por sua **cultura**, geralmente retratada por um recorte folclórico ou tradicional (*Terra é sempre Terra*, 1950; *Caiçara*, 1952; *Orfeu do Carnaval*, 1958, *Bahia de Todos os Santos*, 1961; *Barravento*, 1961; *O Pagador de Promessas*, 1962; *Anjo Negro*, 1972). Raramente, nestes filmes, um conflito racial era demarcado com clareza.

O texto de Rodrigues permanece até hoje o mais conhecido sobre o assunto. Além dele, outros trabalhos foram desenvolvidos, com destaque principalmente para as inúmeras monografias sobre o filme *Barravento*, iniciando-se com o texto clássico de Ismail Xavier (1981) em *Sertão-Mar*. Novos textos sobre inúmeros filmes foram desenvolvidos, contudo, poucos reverberaram para além da Academia. Contudo, trata-se de um conjunto de monografias, que para compreenderem seus objetos, realizaram avaliações históricas sobre sua formação. Marca da maioria das monografias: raramente eram textos historiográficos e visavam essencialmente demonstrar a existência do racismo, a falácia da democracia racial e reforçar a luta pela construção do **cinema negro**.

É preciso destacar, contudo, que a mais “antiga” história dos negros no cinema brasileira foi escrita em língua inglesa pelo estudioso do cinema americano Robert Stam, que em *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian Cinema and Culture*, realizou literalmente uma abordagem da raça, como evidencia o título, na história de nosso cinema². O único texto do qual temos conhecimento em ter traçado direções sobre o negro na história do cinema nacional foi *Esboços para uma história do negro no cinema brasileiro*, de Noel dos Santos Carvalho (2005), no qual arrola filmes, evidencia tendências, debate a questão racial e étnica e informa sobre as tentativas sucessivas de constituição do cinema negro. Trata-se, na verdade, da sistematização histórica dos temas da tese de

² O estudo foi recentemente traduzido para língua portuguesa.

doutoramento do mesmo autor, *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*, de 2004.

Quando nos debruçamos sobre a historiografia, o que fica evidente é a quase inexistência da questão entre os historiadores propriamente ditos. Ora, as pesquisas sobre o negro nas mídias brasileiras tem a idade das pesquisas historiográficas sobre cinema. A historiografia transformou o cinema em seu objeto, no Brasil, principalmente a partir de finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, acompanhando a popularização da discussão que ocorria na França (com Marc Ferro e Pierre Sorlin) e nos EUA (com Robert Rosenstone). Já as imagens dos negros tornaram-se tópicos da pesquisa histórica a partir dos estudos que abordavam as artes visuais do século XVIII e XIX, ou sobre usos sociais da fotografia no século XIX. O estudo a *fotografia* como fonte sobre o mundo social do século XIX e início do XX, destacou a representação e a auto-representação do negro na sociedade brasileira, nos estudos pioneiros de Boris Kossoy (1994), George Ermakoff e Ana Maria Mauad (1997). Esta última lançara uma problematização a partir da cultura visual, que depois seria desenvolvida por pesquisadores como Sandra Koutsokos.

A partir de *fontes pictóricas* surgiu uma história social da cultura que buscava compreender as possibilidades documentais que as imagens ofereciam à história social do trabalho escravo no Brasil dos séculos XVIII e XIX, a partir dos trabalhos de inúmeros artistas como Carlos Julião, Jean-Baptiste Debret, Johann Rugendas e Nicolas Taunay. Num primeiro momento, nos anos 1990, buscando um diálogo com a história social da arte, Rugendas e Julião eram indagados nos textos de Robert Slenes (1995). A influência da história social da arte foi ampliada e uma vertente de problematização da cultura visual do século XIX permitiria novas indagações como se observa em Valéria Lima (2005) e Lilian Schwarcz (2007).

Nenhum destes estudos, contudo, ofereceu qualquer destaque ao cinema como fonte. Na formação das pesquisas historiográficas que transformaram o filme em objeto da história, o negro raramente teve lugar como tema centrák. Inicialmente, tais pesquisas estavam interessadas em outras questões. A história cultural e a história social que usaram o cinema problematizaram o negro, na medida em que este era componente do objeto de trabalho. Ou

seja: o negro na história do cinema aparecia, mas não havia uma história do negro no cinema brasileiro. E raramente isso implicou numa problematização da cultura visual no Brasil.

A questão do negro era assim um tópico menor na maioria das abordagens sobre o campo cinematográfico brasileiro, geralmente polarizada ao redor de questões como a representação da história nos filmes, as manifestações da cultura popular, as relações entre cinema e os movimentos culturais (cinema novo, tropicalismo, *udigrundi*, etc.) ou sociais (movimento operário), as problemáticas sobre as identidades nacional, regionais ou locais. Além disso, raramente havia um momento de reflexão heurística ou metodológica do que ocorre quando o negro (mais exatamente a cor) é o tema da imagem³.

Problemas de uma história do negro no cinema brasileiro

O estudo do imaginário do “negro” (ou do “branco”) implica no enfrentamento de uma série de questões espinhosas dos pontos de vistas político e heurístico. Tratar-se-ia de raça, etnia, cor ou o que? Tratamos de africanidade quando dizemos “afro-brasileiro” e de racialidade quando designamos “negro”? Quando localizamos um negro num filme, o que vemos? O equivalente de uma nomeação lingüística (“isto é um negro!”) só que visualmente? No caso de haver essa nomeação como medir se ela é do nativo ou do observador? Como enfrentar os problemas da atribuição, da representação e da auto-representação do negro na imagem em movimento?

Estas são indagações importantes e creio que podemos articular soluções com ajuda as reflexões sobre cultura visual. A primeira questão é resolver o significado da sentença “história do negro no cinema brasileiro”. Seria uma história da presença dos negros nas imagens fílmicas? Ou da presença da cultura negra? Ou ainda da presença da cultura afro-brasileira? Ou ainda da formação e construção das imagens dos negros no cinema? Finalmente, seria uma indagação sobre a formação do cinema negro? Do ponto de vista histórico apenas a quarta opção seria viável. Senão vejamos:

A presença dos negros nas imagens enfrenta a dificuldade da atribuição e da auto-atribuição, ou seja, de saber quem nomeia o negro negro. Uma vez que a história da presença

³ Muito diferente dos estudos a partir da fotografia ou pintura, por exemplo.

dos negros nas imagens dos filmes está relacionada com todas as presenças visuais, o recorte torna-se absoluto. Corre-se o risco de uma *abordagem sincrônica*. Quanto à presença da cultura negra ou cultura afro-brasileira, novamente o problema da atribuição surge, pois seria o “negro” diferente do “afro” e outras hifenizações? O risco aqui é assumir o resultado por hipótese.

A formação do *cinema negro* por sua vez é uma utopia, no sentido de que desde os anos 1960, muitos profissionais e estudiosos têm reivindicaram a autoria de um cinema negro. Mais recentemente, os ativistas dos movimentos negros ligaram o cinema negro como um *cinema de identidade negra*, o que pode significar muitas coisas conforme a variação do que seria o negro desta identidade. Parece-nos que o historiador deve tratar o cinema negro como um problema: por que tantos sujeitos reivindicaram para si este termo?

É justamente nesta abertura para compreender quando o termo e a imagem negro foi reivindicados por diferentes atores que consideramos que esteja a chave heurística de uma história do cinema negro. O primeiro passo, portanto é determinar entre quais campos sociais a imagem-termo (negro) oscila. Diria que podemos isolar três padrões principais, a *racialidade*, a *etnicidade* e a *negritude*, movido ainda por um quarto, a *brasilidade*, resultados de processos sociais históricos que cabe aos estudos históricos mostrar como foram *gerados*. “Cultura negra”, “cinema negro”, “cultura afro-brasileira”, etc., são atribuições que se relacionam com a formação e construção das imagens dos negros no cinema.

Uma saída possível é desenvolver uma abordagem que considere a importância das imagens e da formação da cultura visual no processo de constituição da realidade cultural e política brasileira. A partir da definição da noção de imagem como um *agente* que mobiliza os sujeitos ao redor dos padrões sociais pelos quais negro foi e é pensado/figurado/vivido no Brasil, podemos compreender como determinadas noções, classificações, estratificações e hierarquias sociais foram construídas no campo cinematográfico e dele atingiram inúmeros campos sociais. Assim os padrões sociais mobilizados e mobilizadores de imagens (negritude, racialidade, etnicidade, nacionalidade, etc.) usam os filmes para construir ancoragens nas quais ocorrem as *disputas* de sua formação ou atualização.

Estes padrões sociais são formas de classificação e hierarquias disponíveis a produtores e consumidores de imagens. Efetivamente são formas de *partilhar* a experiência social que envolvem a formação das fronteiras de identificação e diferenciação entre os sujeitos. No caso específico da imagem/termo “negro”, podem ser partilhas raciais (racialidade), étnicas (etnicidade), cor (negritude), espaciais (nacionalidade, regionalidade, localidade). Nestes padrões as *nomeações* (negro, afro, afro-brasileiro, afrodescendente, povo, raça) podem assumir vários sentidos conforme o momento e contexto, cabendo ao pesquisador entender como, em determinado corpo de relações sociais algumas dessas imagens emergiram e passaram a ser alvo da disputa e dinâmica sociais.

Cumprir compreender, portanto, como essas categorias se constroem a partir da imagem do negro, a qual oferece inúmeras possibilidades de ancoragem de sentido para os padrões pelas quais as identidades e as diferenças são partilhadas e mobilizadas pelos sujeitos históricos. Isso significa que uma busca pela história do negro no cinema brasileiro deve indagar a forma como a imagem do negro emergiu como um tema iconográfico, que significações têm sido atribuídas a ela e quais as relações entre as diversas nomeações e visualizações tem se formado.

Cultura visual, filme e negritude

A grande questão é, portanto, entender que o problema da imagem do negro no cinema brasileiro está relacionado com as noções da raciologia, com a constituição do campo étnico no Brasil que angaria a africanidade, com a afirmação da brasilidade, mas também com as afirmações alternativas da negritude. Os sujeitos que investem sentido às imagens tentam, de toda forma, evidenciar o pertencimento dos filmes a um ou vários desses padrões. E isso significa que cada filme pode angariar diferentes padrões raciais.

Procurar descobrir como o negro emergiu no cinema brasileiro equivale, portanto, a entender como as imagens mobilizaram os padrões e como os sujeitos mobilizaram as imagens pelos padrões. As soluções construídas tem sido das mais diversas, sendo a mais simples aquela que não problematiza a atribuição do próprio pesquisador: onde aparece negro há afirmação racial embora a imagem e a narrativa do filme não reconheçam tal afirmação.

Ou seja, o pesquisador já atribui ao negro uma existência racial ou étnica, instituindo um capítulo cinematográfico da raciologia.

Uma vez que o campo relacional de atribuição de cor no Brasil é flexível, a tal ponto que alguns estudiosos afirmam que no país haveria mais de um sistema de classificação racial (FRY, 2004; SANSONE, 2005), parece-se que é mais importante observar como um determinado filme participa de uma relação de constituição dos campos raciais, étnicos, nacionais, regionais, locais, ou de cor, conforme o momento histórico que permite reconstruir. Um dado filme funciona como um ativador destes campos, de maneira a ser exigido pelos sujeitos sociais o pertencimento a algum deles.

Segundo Paul Gilroy (2007), o estudo da cultura negra e da negritude deve tratar do papel fulcral que a cultura visual ocupou na conformação das imagens-noções de negro no mundo atlântico. Gilroy defende que a raciologia fez-se visualmente ao classificar a imagem e a existência material do negro a partir da noção de raça, da qual o estudioso é ferrenho inimigo. Gilroy, contudo, nos assegura que a cultura visual oferece múltiplas potencialidades de existência e que a negritude não depende da raciologia ou da etnicidade. O fato destes padrões serem mobilizados pelos sujeitos evidenciam as circunstâncias históricas de sua própria mutabilidade. O esforço por reconstruir o negro a partir da noção de raça participa da raciologia, ou seja, de uma ciência da raça que circula nos diversos segmentos sociais.

A raciologia ou racialismo deve ser diferenciada de racismo, o mecanismo específico de segregação racial que está sempre relacionado a raciologia, mas nem sempre esta (apesar das críticas de Gilroy) é sintomática daquele. Todas essas reflexões visam chamar atenção para uma questão central: a racialidade constitui-se como um campo de disputa que se aproxima de outros campos como a etnicidade ou a brasilidade. No final das contas está na noção de constituição das fronteiras entre “nós” e os “outros” em cima da noção do “negro”, a demarcação fundante a partir da qual esse pertencimento poderá ser étnico, quando se refere a marcações de origem; racial quando for referente as divisões de marcas naturais e morais; e de negritude, quando for referente a uma noção “de cor”. Estes campos são mobilizados na cultura visual, adquirindo com isso uma penetração nunca antes vista.

A identificação de quais os campos mobilizados é fundamental para entender que funcionamento social teve um filme num dado contexto histórico para que seja compreensível a semântica de uma dada imagem do negro. Neste sentido, como primeiro passo, não podemos aceitar a identificação do “negro” como raça ou etnia automáticos. A racialização ou etnicização deve ser um processo observado entre os nativos (nas imagens) e não historiográfico apenas. Trata-se de uma imagem em relação e partindo dela pode-se entender os padrões mobilizados. A presença de um negro (ou de um branco) não é o mesmo que uma sentença de atribuição verbal: “é isto um negro!”. Esta aparente confusão nasce do problema de que boa parte das diferenças raciais tomam o corpo humano como base no que poderíamos chamar de observações fenotípicas, ou seja, usam de *marcadores visuais físicos* para identificar e marcar a alteridade. As marcações étnicas também podem ser físicas, frequentemente se sobrepondo às marcações raciais, mas não estão circunscritas aos traços fenotípicos, podendo vazar para outros artefatos ou marcadores visuais (roupas, cortes de cabelo, gestualidade, lugares, etc.) ou sonoros (fala, vocabulário, músicas e sons variados). Para a constituição de uma identidade de raça, gênero ou de negritude, as sociedades ocidentais tem procedido pelo uso constante dos recursos da construção de uma iconografia, de uma cultura visual própria que permita a marcação da diferença, sendo o cinema um de seus suportes principais.

A identificação imediata do negro num filme parte do registro analógico da película que reproduz com alto grau de semelhança o que as pessoas reconhecem no mundo extra-câmera. A imagem-câmera, por mais que seja montada e subjetiva, carrega um incômodo traço indiciário que se apega aos essencialismos típicos das identidades cotidianas: aquilo que parece natural no mundo cultural, torna-se mais natural ainda no mundo filmográfico porque este, como aquele, possui um componente visual constitutivo.

Por isso, por exemplo, a figura do mestiço é um perturbador das marcações raciais e étnicas convencionais produzidas pela raciologia. O mestiço perturba as certezas ao demonstrar a convivência, num mesmo corpo, do que é ou não é harmonizável numa dada cultura. Segundo W. Mitchell (2009, p. 72) “a codificação visual/verbal ambígua da raça em um sistema binário de identidade negra e branca” entra em crise com o mulato, que “a possibilidade de um terceiro termo, uma imagem de ambos-ou-nenhum”, uma vez que carrega

no seu bojo “como quem ele se parece?”. No caso da sociedade americana, a divisão racial tende a negativizar a figura do mulato pela perturbação de seu sistema binário. A partir de 1870, por sua vez, a linha de cor, no Brasil, começou a valorizar a mestiçagem como processo de branqueamento, inicialmente, e depois, como forma de constituição de uma nova raça brasileira, informada pelo mito político da três raças fundadoras, cujas formulações remetem ao século XIX, mas cujas teorizações só se desenvolvem na década de 1930 em diante. Nesta cultura aberta, estratificações de cor, raça e cultura seguem o espectro no qual o negro ainda continuará sendo o polo racial negativo, mas, entre ele e os branco, surgem gradações contínuas nas quais o gradiente de cores torna-se um recurso de demarcação social valorizado.

Esse gradiente usa as marcações raciais de formas tão diversas, valorizando, no caso da cultura pública, a permanência ou não de cabelos lisos, lábios grossos, olhos amendoados, nariz grosso ou afilado, pele amorenada, olhos claros, cabelos crespos, etc., que perturbam as certezas da marcação binária. No caso da observação dos filmes, o que se torna patente é que, enquanto na sociedade americana, o mestiço seria associado a um *marca ontológica negra* a ser aceita ou rejeitada, no caso do Brasil, isso implica no terceiro termo citado acima que é articulável sempre que necessário para reafirmar o mito das três raças frente as tendências binárias.

A determinação dessas variações a metodologia da análise histórica fílmica é muito difícil. Ao assumirmos, como estamos propondo, a ambiguidade como produtora de padrões raciais, étnicos e de pertencimento espacial flexíveis, estamos abraçando as complexidades de sistemas classificatórios marcados por relações de poder e também por racismos e preconceitos que vazaram nas imagens. Contudo, a devassa do racismo não deve ser confundida com aquilo do que de fato um filme se torna fonte histórica, qual seja, das alternativas e posicionamentos sociais, para o bem e para o mal ético do passado e (principalmente) do presente de uma determinada época num certo corpo de relações sociais.

Sendo assim, parece-nos que a simples identificação da cor num filme pode ser pensada a partir menos do fenótipo de um dado personagem, e mais pela participação na fábula da ficção fílmica. Na narrativa, é fundamental, portanto, compreender que a visualização negra está ligada ao papel que ela assume na construção das relações entre os personagens e sua participação nos padrões de diferença e identidade correntes num dado

período que o filme instituí. Assim, nos filmes, a atribuição de cor pode ser explícita, visual e verbalmente, pode ser transformada em questão racial ou apenas em posicionamento social, a mestiçagem pode se sobrepor a atribuição de cor, etc.

Os casos repetem-se relacionados essencialmente como o gradiente de cores é trabalhado em cada narrativa. Nossa experiência analítica tem demonstrado que a melhor forma de considerar a questão é seguir alguns sinais pragmáticos pelos quais a cor é destacada da narrativa como tendo uma relação privilegiada com o mundo social. Ou seja: seguindo os traços de caracterização do universo social, uma espécie de invenção ficcional etno-fílmica, cremos ser possível observar quando o negro torna-se sinal “de algo”, inclusive de si próprio. O arrolamento dos lugares, gestos, manifestações, valores e crenças tornam-se estratégicos para que, na análise formal do filme, possa-se identificar, na potência de sentido das imagens, sua participação na instituição visual de padrões sociais de cor.

Obviamente essa observação deve passar um crivo iconológico, no sentido de que é fundamental observar como aquilo que é figurado na forma de fílmico é refigurado na forma de discurso sobre o filme, identificando em que medida as imagens estipulam temas e posicionamentos de mundo que se revelam justamente aqueles que estão disponíveis numa dada sociedade. Assim, a análise histórica deve observar os textos jornalísticos, as críticas de cinema, as entrevistas, os textos acadêmicos, os debates culturais nos quais, pela descrição e discussão dos filmes, torne-se possível identificar quais são as constantes temáticas (em imagem-texto) pelas quais as imagens fílmicas são movidas.

Um filme é uma perturbação do campo discursivo ao seu redor, na medida em que o reorganiza na forma de imagens em movimento, as quais, por sua vez, são usadas para remobilizar os campos culturais nos quais estão inseridos os sujeitos que com ele entraram em contato. Mais do que recepção e mensuração, o que temos no caso da análise é compreender a forma fílmica como participante das mobilizações visuais de uma dada cultura, imagens em diálogos com outras imagens, discursivas ou não, que reforçam a tentativa de que cada filme se torne a ancoragem para um dado imaginário que sujeitos e grupos sociais almejam instituir.

Da Favela ao Terreiro

Testemos a hipótese acima: de que no embate entre imagens é possível observar os esforços de ancoragem de sentido de cor no mundo social. Dos elementos que compõem a encenação na fábula cinematográfica, escolhemos apenas um deles, os lugares associados a cor negra no cinema, o que podemos chamar de *cronotópos* (SANTIAGO JR., 2009), unidades de tempo e espaço recorrentes que permitem a organização do universo e a construção de sentidos e valores nas narrativas. Nossa hipótese é que se seguirmos a constituição dos lugares negros no cinema brasileiro, seremos capazes de encontrar, com alguma segurança, algumas das marcações de cor desenvolvidas de nosso cinema, flagrando-as em suas ambiguidades.

Para tanto precisamos desobedecer todas as narrativas da construção da cidadania negra como ponto fulcral do interesse da imagem do negro nas mídias, e elencar a hipótese de que quando o negro começou a ser alvo de disputas diversas, ocorreu sua emergência como *questão* no campo cinematográfico. Isso significa que mais do que corpo racial a ser gravado pela câmera, o que temos é um corpo agenciado para compor um campo semântico maior que o transcende. Essa questão usou como pontos de ancoragens narrativas a lenta, mas, significativa, demarcação dos lugares negros no cinema. Estes foram muitos e diversos; cozinha, campo, rua, favela, terreiro, quilombo, periferia, casa, etc.

A maioria desses lugares eram subalternos, contudo, mais do que considerar isso um sinal de discriminação e estratificação racial, é preciso problematizar a formação desses cronotópos no cinema brasileiro, no sentido de que eles nem sempre existiram e foram profundamente modificados no decorrer dos anos. Destacamos como ponto de reflexão exemplar a passagem do cronótopo da favela, nos anos 1950, para o de terreiro, nos anos 1960, como uma das chaves pela qual as noções de negro, raça e etnia foram construídas no cinema brasileiro.

Certa historiografia do cinema brasileiro atribui a primeira aparição da favela ao filme de Humberto Mauro, *Favela dos meus Amores* (1937), hoje desaparecido. Essa mesma historiografia evidencia que o ponto de virada do que se chama a “representação” da favela teria sido *Rio Quarenta Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, feito por inspiração neo-realista. A favela equivaleria ao “outro” do Brasil, arcaico e pobre, agora focado pela perspectiva social, ao demonstrar as dificuldades e contrastes entre um Rio de Janeiro já

conhecido internacionalmente pelos seus cartões postais mais (Copacabana, Maracanã, Cristo Redentor) ou menos conhecidos (Quinta da Boa Vista, etc.). A recente pesquisa de Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2013) evidenciou que a favela era o equivalente do sertão, uma reserva de brasilidade ligada a cidade, ainda que apartada pela diferenciação social. A favela fora romantizada (BENTES, 2005) em finais nos anos 1950, mas sua não-urbanidade, deve ser relativizada, pois se tratava de um outro lado da urbanidade, até o Cinema Novo, recusou-se a aceitar como constitutiva do Brasil moderno (PINTO, 2013).

Sua relação com a imagem do negro, contudo, não fora estabelecida em nenhum sentido pelos filmes de Santos. Na verdade a favela fora indubitavelmente ligada aos negros em *Também Somos Irmãos* (1949), fita de José Carlos Burle. O filme fora parabenizado pelo jornal *Quilombo*, por tratar “com uma coragem assaz elogiável, o problema do homem de cor no Brasil” (GRANDE Otelo: o melhor ator do ano. *Quilombo*, Rio de Janeiro, n. 6, fev. 1950, p. 11). O argumento do filme contrapunha dois irmãos negros, um que se forma em advogado e outro que segue na criminalidade, moradores de uma favela carioca, contraposto à vivência branca dos moradores dos casarões. Na verdade é a opulência dos fóruns nos quais trabalha o advogado Renato, e o casarão tijucano onde vive a família de Requião, que os criara na infância que se contrapõe à favela.

A favela é estratégica na narrativa, pois é nela que moram os personagens negros, mulatos e brancos, enquanto nos casarões e fóruns o domínio branco é reforçado. A favela também é o lugar da solidariedade e não da criminalidade, que existe entre favelados, mas também nos escritórios dos brancos. Lá também aparece o samba, cantado por Miro e associado à favela. A composição da favela como parte pobre da cidade, contrapõe-se como parte da composição urbana diferente por uma marcação social e econômica. O contraponto à modernidade da capital federal surgiria apenas nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, sendo uma das bases da romantização da favela. Contudo, seus elementos (o território negro por excelência, a tradição, a pobreza, o contraponto a um outro Rio rico) foram lançados ainda nos anos 1940. Neste quadro, quando o problema da cor era evidenciado, quando o preconceito de “raça” fora movido, estavamais ligado à distinção social (de classe), graças à favela, do que à distinção racial.

A noção de negritude, portanto, está atrelada a uma demarcação social que se transforma a ambiguidade da cor ao resolvê-la pela questão de classe. Este é também o mesmo substrato de *Rio Quarenta Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), filmes de inflexão sobre a favela dos anos 1950, cuja tendência será reforçada pelos cinema novistas com *Cinco Vezes Favela* (1962) e *A Grande Cidade* (1966). A novidade é a politização do debate, tal qual como ocorria com o sertão e o rural. O deslocamento é ligação entre negro, pobreza e cultura, via o samba, lançada por *Também Somos Irmãos* e consolidada por *Rio Zona Norte*.

Um espaço nestes “filmes de favela” era mencionado, mas nunca mostrado: o terreiro ou a tenda espírita. Embora seja mencionado em alguns filmes como *Rio Quarenta Graus*, o terreiro de macumba nunca era transformado em espaço da encenação nos filmes anteriores a 1960. Foi no cruzamento entre o olhar estrangeiro e o olhar nacionalista que o terreiro finalmente apareceu no cinema. Sua única aparição de destaque num filme nacional fora num filme do estúdio Maristela, *Meu Destino é Pecar*, de 1952, dirigido pelo italiano Manuel Peluffo, no qual um terreiro estilizado é mostrado para uma personagem que sofre de problemas mentais. É lugar de feitiçaria, visitado pela empregada negra da família branca abastada da trama. Foi na adaptação cinematográfica da peça *Orfeu da Conceição* (1947), de Vinícius de Moraes, realizada por Marcel Camus em *Orfeu do Carnaval* (1959), que ocorreu a mais importante inflexão na representação da favela e do terreiro. No caso do primeiro contrapôs-se um Rio de Janeiro não turístico, burocratizado e infernal à alma brasileira da favela, cujos moradores eram os únicos que, do alto dos morros, podiam observar a cidade como uma maravilha panóptica. A favela romântica consolidou-se nesta fita de alcance internacional, a qual foi acusada pela crítica cinematográfica local de ter ligado o Brasil (o Rio de Janeiro era espelho da nação) ao carnaval e a macumba. Este último traço, muito comentado, advinha da presença de uma casa de macumba mostrada.

O terreiro mais famoso dos anos 1950 fora justamente a visita do violeiro Orfeu ao inferno, quando, na busca pela amada, percorrendo os corredores de um necrotério burocratizado, encontra um Preto Velho que o guia a uma casa de macumba na qual se comunica com sua Eurídice. Camus ergueu a casa de macumba como um território da necromancia, do encontro com os mortos num culto ancestral ainda vivo no mundo moderno. Neste terreiro, os sacerdotes negros contorcem os corpos e os rostos evidenciando a possessão

dos espíritos do outro mundo nos corpos dos vivos. Como em *Meu Destino é Pecar*, trata-se de ligar experiências de religiosidade ao primitivismo, sobrevivências no presente, de formas antigas e ambíguas de crença.

O terreiro tornou-se o lugar privilegiado de uma nova marcação cultural negra: a religiosidade, que inicialmente pelo viés da feitiçaria e da necromancia, encontra um lugar fílmico no imaginário nacional. A marginalidade da cor e sua relação com a religiosidade ficará evidente, porém, apenas no filme baiano *Bahia de Todos os Santos* (1960) de Trigueirinho Neto. Nele, um terreiro é apresentado após ser destruído por uma batida policial, enquanto o pobre Tonho, mulato excluído, neto da Mãe-de-Santo da casa destruída, tenta, de alguma forma compreender sua exclusão a partir de sua cor de pele. No discurso do filme, sendo que cor e marginalidade estão também sobrepostas.

Também a exclusão social aparecerá nos dois mais importantes filmes que mostram terreiros nos anos 1960. Em *O Pagador de Promessas* (1961), de Anselmo Duarte, numa cena rápida, surge o terreiro de Iansã no qual Zé do Burro consagra uma promessa a Santa Bárbara para salvar seu burro Nicolau. O confronto entre Padre Olavo, vigário da Igreja de Santa Bárbara de Salvador, e Zé do Burro mostra a diferença entre a religiosidade sincrética de um branco que visita um terreiro onde negros e mulatos adoram aos orixás. Já em *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, o terreiro é um território negro no qual se adora Iemanjá, padroeira da comunidade pesqueira de Buraquinho, no qual o negro Firmino tenta elencar os negros contra a opressão dos donos da rede de pesca, os “brancos” da cidade. A diferença fundamental entre ambos os filmes é que se a religiosidade negra materializada no terreiro é tratada em *O Pagador de Promessas* como sinal da autenticidade e resistência popular ao confronto com os empoderados da Igreja e governo, em *Barravento*, o terreiro é sinal da alienação religiosa que impede os negros de se revoltarem contra a opressão de classe e cor que sofrem.

Comum ainda aos dois filmes é que, tal como a favela, o negro e o terreiro tornou-se representante definitivo do povo oprimido contra a exclusão. Graças à marcação cultural, o negro era politizado não apenas pelo local de sua exclusão social (a favela ou o mundo rural), mas também pela sua expressão cultural religiosa. O negro torna-se assim sinal de certa concepção política de Brasil, cuja caracterização, de lugar de moradia, também adquire

importância visual por sua cultura religiosa. Quando o terreiro emerge definitivamente nos filmes brasileiros, o faz pela politização das expressões culturais.

Neste caso, a negritude de alguns personagens torna-se estruturante das tramas, mas caracterizada pela cultura religiosa. A negritude era pensada em chave moral e de classe a qual fora instituída como um símbolo da brasilidade popular. O negro torna-se um símbolo da brasilidade. A cultura do negro é definidora do que ele é, não apenas sua condição de classe, mas de evidenciar a potência revolucionária brasileira como um todo.

A visualidade negra fílmica se constitui assim, pelas múltiplas formas visuais espaciais que a ela são associadas enquanto discursos e tramas. As imagens tornaram-se significativas, contudo, conforme ocorreu a politização do debate, que transforma, por vias de territorialização negra a partir de lugares de exclusão (favela), e pela vida cultural (terreiro) o negro em marcador da brasilidade. Restaura-se a ambiguidade da cor pela identidade nacional, reivindicando o mito fundador das três raças. As tentativas de resolver a diferença de cor pela classe ou pela cultura a partir, primeiro da favela, depois pelo terreiro, demonstra as primeiras ancoragens de destaque da identidade negra construídas, as quais, lançadas para o mundo, tornar-se-ão temas de debate entre múltiplos sujeitos sociais.

Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 8, n. 15, Rio de Janeiro, p. 242-255, jul-dez 2007.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese (doutorado), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, 2005.

_____. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. (Org.). *Dogma Feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, v. 1, p. 17-101.

FRY, Peter. *A Persistência da Raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, M. L. T.. *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do Século XIX*. 1. ed. São Paulo-SP: Edusp, 1994.

LIMA, Valéria. *J.-B. Debret historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de Alencastro (org.). *História da Vida Privada no Brasil: a corte e a modernidade nacional*. Vol. 2, São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 181-232.

MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Imaginar a cidade real: o cinema novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. Tese (doutorado), Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade*. Salvador, BA: EDUFBA, 2006.

SANTIAGO JR., Francisco das C. F.. *Imagens do Candomblé e da Umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Tese (doutorado), Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2009.

SCHWARTZ, Lilian Mortiz. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

SLENES, Robert. As provações de um Abrão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, (1995), p. 271-94.

XAVIER, Ismail. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.