CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

O CORPO NEGRO EM DOIS MOMENTOS DO CINEMA BRASILEIRO

ENIVAN GOMES DE AMORIM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca CEFET/RJ como parte do requisito necessário à obtenção do título de mestre

Orientador: Prof. Dr Roberto Carlos da Silva Borges

Rio de Janeiro

Fevereiro - 2017

CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

O CORPO NEGRO EM DOIS MOMENTOS DO CINEMA BRASILEIRO

ENIVAN GOMES DE AMORIM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca CEFET/RJ como parte do requisito necessário à obtenção do título de mestre

Orientador: Prof. Dr Roberto Carlos da Silva Borges

Rio de Janeiro

Fevereiro - 2017

O CORPO NEGRO EM DOIS MOMENTOS DO CINEMA BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. CEFET/RJ como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

ENIVAN GOMES DE AMORIM

Banca Examinadora:

Presidente: Professor Drº Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET/RJ) -(Orientador).

Professora Drª Maria Teresa Salgado (UFRJ - CEFET/RJ)

Professora Drª Ana Paula Alves Ribeiro (UERJ)

SUPLENTES

Professora Drª Renilda Barreto (CEFET/RJ)

Professora Drª Janaina Pereira de Oliveira (IFRJ)

Rio de Janeiro
Fevereiro - 2017

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

A524 Amorim, Enivan Gomes de
O corpo negro em dois momentos do cinema brasileiro / Enivan Gomes de Amorim.—2017.
128f. ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2017.
Bibliografia : f. 126-128
Orientador : Roberto Carlos da Silva Borges

1. Negros no cinema – Brasil. 2. Cinema – Brasil. 3. Racismo. I. Borges, Roberto Carlos da Silva (Orient.). II. Título.

CDD 791.430981

DEDICATÓRIA

Á Eloísa Sousa minha grande amiga responsável por esse momento ímpar na minha vida.

À minha mãezinha que de sua maneira simples sempre me alertava para as dores e consequências que o racismo poderia causar, tendo sido ela uma de suas vítimas.

AGRADECIMENTOS

A Deus que me possibilitou esse mestrado para que em nenhum momento da minha vida eu questione a sua presença no meu caminho. Que me concede a presença constante da mãe de seu filho Jesus Cristo com o título de Fátima para que eu continue firme na minha caminhada.

Ao CEFET/RJ pelo apoio através de uma bolsa com a qual eu pude me manter durante o curso.

Ao professor Drº Roberto Borges que teve a coragem de assumir uma orientação ciente de todas as dificuldades e não economizou esforços para que fizéssemos um ótimo trabalho.

À professora Drª Maria Cristina Giorgi que no excelente exercício do seu magistério conseguiu sentir as necessidades de um aluno e batalhou para que ele não ficasse perdido pelo caminho.

Á professora Maria Renilda coordenadora do PPRER que entendeu a minha situação e se empenhou em resolvê-la.

Ás professoras Maria Teresa Salgado e Ana Paula Ribeiro que disponibilizaram seu tempo para abrilhantar a minha banca examinadora trazendo contribuições importantes para o meu trabalho.

A todos os professores do curso que contribuíram para que hoje eu me tornasse um mestre.

A toda minha família e amigos, sempre presentes nas minhas conquistas, através de suas orações e incentivos para que eu continue minha jornada.

RESUMO

O objetivo desse trabalho é investigar como se revelam os *ethe* discursivos nas relações que mantém ou questionam a sobreposição hierárquica entre pessoas negras e brancas. Utilizamos dois momentos do cinema brasileiro que pudessem possibilitar essa investigação. Percorremos os caminhos da indústria cinematográfica para entender melhor o seu processo de produção até a distribuição ao consumidor. No campo social investigamos o surgimento de conceitos como raça e racismo e a manutenção de determinadas concepções que dão sequência a uma política injusta que desfavorece aos negros e negras fazendo com que suas dificuldades aumentem diariamente. Os filmes *Compasso de Esperae Madame Satã* foram analisados tendo como apoio teóricos do cinema, estudos culturais e análise do discurso. Através da atribuição do *ethos* investigamos como a sociedade constroi e outorga seus poderes. A importância da Indústria Cultural, a força de uma ideologia e o racismo dentro da sociedade contribuem para a atribuição de *ethe* positivos ou negativos para a população negra.

Palavras-chave: *ethos*. cinema. pessoas negras. racismo e ideologia

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate how to reveal the discursive and in relations or question the hierarchical overlap between black and white people. We use two moments of Brazilian cinema that could enable such research. We go through the paths of the film industry to better understand the process of production to distribution to the consumer. In the social field we investigate the emergence of concepts such as race and racism and the maintenance of certain conceptions which give the unfair policy that desfavorece to black men and women making their difficulties increase daily. Movies Compass and Madame Satã were analyzed with the theoretical support of cinema, cultural studies and discourse analysis. By assigning the ethos we investigate how society builds and gives his powers. The importance of the Cultural industry, the strength of an ideology and racism within society contribute to ...

Key words: ethos. cinema. black people. racism and ideology

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO I 22

1.0 O CINEMA: UM BREVE HISTÓRICO 22

1.0 O CINEMA 23

1.1 UMA IDEIA NA CABEÇA E MUITO TRABALHO PELA FRENTE 25

1.1.2 O CINEMA NO MUNDO 26

1.1.3 O CINEMA NO BRASIL 28

1.1.4 O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO 32

1.2 CINEMA DE FICÇÃO 36

1.2.1 A DECUPAGEM CLÁSSICA 39

1.3 DOCUMENTÁRIO 41

1.3.1 AS TRES MANEIRAS DE REPRESENTAÇÃO DO MUNDO ATRAVÉS DO DOCUMENTÁRIO. 43

1.3.2 MODOS E MOVIMENTOS 46

1.3 INDÚSTRIA CULTURAL 47

CAPÍTULO - 02 54

2.1 RAÇA 54

2.2 RACISMO E 54

2.3 A DISCRIMINAÇÃO DAS PESSOAS NEGRAS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES 54

2.1 RAÇA 55

2.1.1 EUGENISMO E DARWINISMO SOCIAL 60

2.1.2 RAÇA E BRASIL 63

2.2 RACISMO 66

2.2.1 A CIÊNCIA A SERVIÇO DO RACISMO 69

2.2.2 O RACISMO NA MÍDIA 72

2.3. A DISCRIMINAÇÃO DAS PESSOAS NEGRAS 79

2.3.1 NEGRO E SOCIEDADE 82

CAPÍTULO 03 IDENTIDADE, ETHOS E A CONSTRUÇÃO DE IMAGEM DE PESSOAS NEGRAS EM DOIS TEMPO 87

3.1 ANÁLISE DE CENAS 95

3.1.1 *COMPASSO DE ESPERA* 95

3.1.2 *MADAME SATÃ* 108

3.2 CONSIDERAÇÕES FINAIS 121

BIBLIOGRAFIA 126

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa que nasceu num primeiro momento pela minha necessidade de entender o motivo de existir um grupo de pessoas que se interessa pelo tema África. Não conseguia entender o porquê de alguém se dedicar a um aprofundamento nas questões daquele continente. A própria noção de continente é algo que surpreende as pessoas para quem a África é apenas um país exótico com uma abundante vida selvagem, misturando animais e pessoas dentro de condições desumanas. Diante da série de televisão Tarzan, muito famosa nos anos 70 fica quase impossível pensar nos povos dos países africanos como uma civilização com seres pensantes ou em sociedades com conhecimentos, tecnologias, ciências.

Nas tardes de minha infância, pelas frestas de janelas e portas quase sempre fechadas, eu assistia cheio de entusiasmo aos filmes de Tarzan. Devorava aquelas imagens de um mundo selvagem repleto de beleza com uma variedade considerável de animais e um povo exótico. Sobre eles reinava em absoluto um homem branco, alto, com bom porte físico, que cheio de coragem e inteligência, solucionava todos os problemas. Vê-lo se locomover pela selva através de cipós e com um grito alongado era a melhor sensação de assistir àquele seriado. Como coadjuvante daquelas histórias tinha um povo primitivo, negro, que convivia naturalmente com aquela natureza agressiva, morando em cabanas sem o menor resquício de civilização.

Em dissertação de mestrado defendida por Eloisa Ramos Sousa em 13 de maio de 2016 *Tudo que eu sabia sobre África, aprendi na televisão: Tarzan uma dasmuitas invenções de África*, a mestra fala sobre o efeito dessa série na construção do imaginário sobre África para um público brasileiro que tinha ali o seu referencial. Segundo ela, essa fonte de conhecimentos inquestionáveis sobre o continente naqueles anos da década de 1970 culminou na naturalização de uma África negra, primitiva e selvagem que viria também ser demonstrada numa fala de um presidente brasileiro, Luis Inácio da Silva em visita à capital de um país africano: "É tudo tão limpinho que nem parece ser África". Já podemos considerar aqui a influência de uma mídia muito maior que mostra a África sempre como suja e sem progresso.

Agregado a essa visão equivocada do continente, vem o fato de negros e negras só se tornarem famosos, quase exclusivamente, quando são ligados a alguns

setores da arte, como música ou dança populares e a modalidades esportivas também populares e de grande alcance como o futebol, basquetebol, passa a ideia de que , essas “pessoas nasceram com esse talento, sem ter capacidade de aquisição. Depois de muitos esforços, consegui chegar à cidade do Rio de Janeiro, capital cultural do país onde eu teria todas as oportunidades que em ano e meio na capital goiana não me foram oferecidas. O mundo da zona sul que eu conhecia tão bem da televisão, mesmo convivendo com ele, eu não conseguia tê-lo.

O trabalho exaustivo e mal renumerado do comércio só era recompensado pelas promoções dos cinemas nas quartas-feiras ou as salas populares da Cinelândia. Entretanto minha vida não poderia se resumir apenas naquilo e a luta por uma oportunidade continuava, da mesma forma as respostas obtidas: "nada". Na impossibilidade de ingressar numa universidade pública devido a fatores acarretados pelo emprego de comerciário e falta de um bom preparo (minha vida toda tive um ensino público de péssima qualidade), ousei o ensino privado. Consciente de que deixaria ali mensalmente todo meu salário, mas teria um curso superior.

O investimento que eu teria que fazer num curso de cinema e o seu possível retorno na minha vida nem de muito longe condiziam com a minha realidade. Parti para o jornalismo que atendia em parte minhas pretensões, mas a situação não era diferente. Angustiado cheguei a aceitar por um instante que eu não teria um lugar naquele mundo universitário, que morar na cidade maravilhosa dividindo apartamento com muitos e trabalhando para sobreviver seria o meu ápice. Mas foi só por um instante, num ato de revolta retornei à secretaria da universidade e peguei as grades dos cursos mais "em conta" e conformei-me com Letras/Literaturas e mesmo assim não seria fácil mantê-lo.

Fui adiante e quando iniciei o curso descobri que eu até poderia fazer outros posteriormente como era meu plano, mas ele era indispensável para mim. Dentro das literaturas, minha grande expectativa ficou em torna das africanas de língua portuguesa, obrigatória nos períodos finais, devido à propaganda do professor. Expectativa que não foi atendida porque cheguei a essa disciplina com um erro comum: comparar coisas diferentes. Minha visão literária estava baseada em Machado de Assis, Jorge Amado, Dostoiévski e Fernando Pessoa. Sem a consciência que hoje tenho dessa impossibilidade, fiquei com uma concepção dos autores africanos de incipientes, infantis e a África continuou no lugar que fui condicionado a reservar-lhe dentro do meu conhecimento.

Com maior contato com a história, cultura e literatura africana em um curso de especialização, também numa rede privada, no entanto, pude entender melhor o fascínio que as questões relativas à África provocavam nas pessoas. Junto a esse entendimento, surgiu a angústia diante da amplidão que envolve tais assuntos e todas as suas injustiças. A dificuldade de a todo instante ter que desconstruir concepções, ideologias, já tão bem acomodadas na minha pessoa que, mesmo diante de tantos problemas, tive que admitir, cheia de privilégios. Digo isso porque o fato de não ter uma condição financeira satisfatória, nunca ter tido um emprego razoável, ter que pagar meus estudos, sempre me via na mesma situação e às vezes até pior, dos meus amigos negros.

Então como entender alguns privilégios que lhes eram concedidos? Não foi muito fácil reconhecer os meus privilégios, homem, hétero, branco, alto, magro, com família, saúde, fé. Tudo para mim muito natural. Não conseguia ver que o meu amigo que tinha todas as minhas dificuldades financeiras tinha também uma pele negra e um cabelo crespo e até mesmo antes desse fator evidente que o colocava em dificuldade dentro de uma sociedade racista, uma história de sofrimentos que ele estava levando para a sua posterioridade. Percebi que o problema da população negra estava antes de sua condição econômica, social, intelectual. Estava na sua pele, no seu cabelo. Enquanto pessoas brancas têm o recurso de se esconder atrás de aparências, as negras antes de qualquer coisa são negras, só depois vem as possibilidade.

Dentre os privilégios com os quais acredito ter sido beneficiado, destaco a branquitude, porque essa historicamente me concedeu um lugar que sempre me garantiu um certo conforto, embora eu não tivesse noção disso e até me sentisse incomodado com certas atitudes ao meu respeito. Meu pai sempre dizia aos amigos que tinha um anu branco em casa. Esse ser branco de alguma forma sempre me afastou dos padrões de beleza da minha comunidade. Eu precisava ter os olhos azuis de meu pai já que eu era branco igual a ele, como não os tinha, eu "seria" bonito "se" tivesse a pele morena do meu irmão. Esse não lugar era para confundir minha cabeça, mas eu tinha o meu antídoto, "tudo bem eu seria o escravo Isauro".

Na minha infância passava as férias escolares na fazenda onde meu pai trabalhava como agricultor. Perto do nosso rancho, havia uma família negra com crianças de nossas idades, minha e de meus três irmãos. Minha mãe nunca permitiu que utilizássemos palavras que pudessem ofender as pessoas. No seu entendimento, e das demais pessoas de nosso convívio, negro era uma palavra ofensiva. Antes de irmos brincar com eles, éramos instruídos, de maneira nenhuma poderíamos falar a

palavra proibida. Não fazia diferença para nós a cor deles, pois o nosso interesse era o banho no rio, caçar passarinhos na mata, jogar bola. Mas quando chegávamos na casa a mãe quase fazia um ritual para me receber. Se tinha alguma visita, ela chamava para ver o quanto eu era "branquinho". Se por ventura alguma de suas crianças brigasse comigo, ela ameaçava bater nela. Não podiam fazer aquilo comigo porque eu era branco. Jogar futebol perto dela era impossível, o seu filho que tinha uma habilidade incrível com a bola não podia dar um drible que ela reclamava, ele tinha que me deixar pegar a bola.

No retorno de uma dessas férias, havia mudado para perto de nós uma outra família também negra vinda da capital. Devo informar que, na região de Goiás da qual eu venho, o número de negros e negras é relativamente pequeno, levando em conta que o que se considera negro ali é somente a pessoa de pele escura e cabelo crespo. Não importa quão escura fosse a pele da pessoa, se tivesse cabelo liso era morena, portanto branco de cabelo crespo era “negro aço”. As crianças dessa casa ficavam sós o dia inteiro e uma delas infernizava minha vida todas as vezes que eu passava na sua porta. Eu já havia usado todos os apelidos que eu podia imaginar e xingamentos possíveis e nunca conseguia calar o menino. Até que um dia resolvi usar minha "autoridade", já que minha mãe nunca estava perto eu ia pôr um fim naquela história. Preparei-me para a grande vitória e fui passando lentamente em frente a casa. Como das outras vezes ele não perdeu tempo e começou a me xingar então eu disse pausadamente: "fala pau de fumo!" Ele respondeu no mesmo tom: "fala macarrão da Santa Casa!" Meu conhecimento de mundo não me permitiu entender do que ele havia me xingado, lembrei que uma tia fazia tratamento no referido hospital em Goiânia e fui saber com ela como era o macarrão da Santa Casa. "Ah meu filho... É a pior coisa desse mundo!!! Branco, branco sem um pingo de sal!"

É inadmissível que uma criança de nove anos pense que possa se sobrepor a outra por causa de sua cor. No artigo *Branquitude e poder - a questão dascotas para negros* (BENTO, 2005), a autora faz um estudo dos privilégios da branquitude servindo-se de alguns argumentos utilizados pela população branca para justificar sua recusa às ações afirmativas conseguidas através de muitas lutas. Alguns deles, eu próprio utilizei e cheguei a repassá-los para alunos no meu lugar de professor, seja nos pré vestibulares comunitários quando eu ainda era comerciário ou depois no ensino fundamental, médio, EJA e prevest da rede privada. "Se todos são iguais perante a lei, todos têm que ter a mesma oportunidade.", "O problema das desigualdades (da situação do negro no Brasil) na verdade é de ordem social e não

racial". "As cotas seriam descriminar mais ainda o negro". O fato de eu me incluir entre a classe branca desfavorecida e minha absoluta falta de conhecimento sobre relações raciais, deixaram-me limitado no presente, sem considerar um passado de desigualdades e injustiças contra o povo negro , que como a autora realça são fatos que não foram apenas silenciados, foram apagados. Portanto dar as duas populações as mesmas oportunidades seria beneficiar a branca que conta com um histórico de privilégios.

Minha relação com o cinema vem de uma vida de carência na qual a imaginação era a única arma para a sobrevivência. Quando falo em vida de carência quero pontuar o período de minha infância, quando senti a necessidade de fugir do mundo que me era apresentado. É possível que me tenha faltado carinho, proteção, segurança, coisas muito caras na vida de qualquer criança, mas isso para mim era natural, pois não venho de uma família acostumada a demonstrações de afeto, mesmo porque tínhamos outras necessidades. Meu pai era um homem rude que tinha como ofício cultivar a terra, como ele se orgulhava de dizer, "vivia do suor de seu rosto". Teve uma vida de muitas aventuras e histórias que até hoje não sei precisar se verdadeiras ou inventadas. Sempre contadas pelos outros, porque por algum motivo ele sempre se esquivava delas.

O que tenho como certo é que ele conheceu minha mãe ainda muito criança no interior da Bahia e prometeu-lhe casamento. Devido a uma desavença com sua mãe, precisou fugir de casa aos 15 anos de idade. Sem nenhuma condição, partiu a pé rumo a Goiás com a promessa de um dia voltar para cumprir a promessa de casamento. No novo estado, tornou-se então o que naquela época denominava "peão do trecho", um tipo de trabalhador andarilho que não tem parada certa. Quando retornou alguns anos depois à Bahia, encontrou a família de minha mãe em grande penúria , com a morte de meu avô, ela já mocinha consumia seus dias nos engenhos de água ardente para junto com minha avó não deixar os seis irmãos morrer de fome. Num ato de heroísmo, ele consegue um caminhão "pau de arara" e leva toda família para Goiás, um estado novo ainda em desmatamento.

A saga dessa família correndo da miséria rumo às trincheiras goianas que se abriam no meio da mata é uma história à parte. O que ficou dos muitos acontecimentos foi a valentia de um jovem branco de olhos azuis, considerado muito bonito e interessante de uma região pobre de um estado nordestino, que desbravou terras desconhecidas e retornou para buscar o amor de sua vida. Reencontrando-a órfã de pai aos 16 anos, lutando para não sucumbir junto com a família à fome que

grassava na região. Também considerada bonita, mas morena, muito morena, não considerada negra pelos cabelos muito lisos que ameaçavam chegar à cintura. Porém a mãe do herói talvez não levasse em conta esse detalhe e é provável que esse tenha sido um dos motivos de ela nunca aceitar aquele romance.

Todavia há um ponto silenciado nessa história. Num determinado momento da vida, aquele homem bonito, no qual se destacava os imensos olhos azuis, que aparece nas fotos sempre dentro de um belo terno nos momentos festivos, vastos cabelos bem penteados, amante de uma sanfona , cobiçado pelas mulheres e tendo suas aventuras repetidas como se fosse um personagem de cordel, parece ter desistido de ser ele mesmo e se entrega ao vício do álcool, passando a viver seus dias sem a menor vaidade ou perspectivas com a mulher e os quatro filhos. Nunca foi dado à violência e tampouco a preocupações com a família. Se comessem todos os dia, aquilo que era conveniente para ele, estava bom. Cobranças e preocupação com uma possibilidade de futuro para a família podem ter sido as principais causas que fizeram ele ir se afastando da esposa, deixando os filhos entre eles, cada um tentando se contentar com o que era possível, uma alimentação básica, certa indiferença do lado dele. Amor, preocupação e carinho da parte dela, que no seu submundo de mulher, dona de casa, sem instrução, sabia que a vida não nos seria muito fácil.

E foi nesses primórdios de minha infância num pequeno povoado do interior de Goiás, conhecido com Cafelândia por causa das vastas plantações de café, que um dia eu vi pessoas eufóricas na janela e porta de um vizinho. A novidade era uma pequena caixa de madeira com um vidro na frente onde tinham pessoas, animais e um montão de coisas dentro. Creio que se hoje eu presenciasse a chegada de extraterrestres à terra eu não ficaria mais impressionado do que naqueles breves momentos em que uma alma caridosa me levantou nos braços para que eu, da disputada janela, pudesse ver aquela novidade. Na minha tenra idade de talvez cinco anos, jamais poderia imaginar que minha vida ficaria presa dentro daquela caixa mágica. Dali me viriam muitas alegrias e também muitas tristezas.

Ser aceito em uma casa para assistir à televisão era um privilégio de pessoas adultas ou crianças bem-nascidas. No meu interior e acredito que na maioria do país, as pessoas são conhecidas pelos pais. "você é filho de quem?" Sem alguém da família para me acompanhar, eu não conseguia convencer a dona da casa de que eu não ia conversar ou sentar nas cadeiras, que eu só queria ficar de frente àquela coisa do outro mundo, mas eu era humilhado, escorraçado das casas. Quando as portas ou

janelas estavam abertas, se fechavam na minha cara, mas se eu conseguisse ficar e assistir, mesmo com aquela dor no fundo da minha alma infantil, às vezes enxugando as lágrimas disfarçadamente, o meu mundo era maravilhoso, cheio de alegrias, possibilidades e naqueles momentos eu acalentava o sonho de um dia ter minha própria televisão.

À medida que fui crescendo, entendia que aquilo que tanto me fascinava era apenas uma prévia de algo muito maior, que os filmes que heroicamente às vezes eu conseguia assistir, quase sempre sob beliscões, chutes das crianças das casas, descobri com certo assombro que eram coisas inventadas, que tudo não passava de um faz de contas para ser exibido numa sala escura dentro de uma televisão gigante e sem interrupção. Só que tinha outro nome, chamava-se cinema. A partir de então, todos os maus tratos que eu recebia, jogava naquela conta; um dia eu iria ao cinema. Tudo ficava suportável quando eu acalentava esse sonho.

As dificuldades em casa iam muito além das faltas diárias. Incluía um rancho de pau a pique que ameaçava a cair em cima de nós a cada vento, e a chuva que entrava em forma de enxurrada pelo chão de terra batida. Meu pai ficava de cócoras fumando um cigarro de palha em cima do fogão de lenha, como se nada tivesse acontecendo. Minha mãe nos jogava em cima de dois bancos velhos e com um prato tentava impedir o progresso da água e eu imaginava: "como seria isso no cinema?" Na escola nas muitas vezes que os colegas faziam questão de lembrar que eu não tinha uma casa de tijolo para morar, eu rebatia contando a história de algum filme onde o personagem também não tinha casa. Goianésia, a cidade próxima da qual éramos município, tinha um cinema e nas raras vezes que eu tinha oportunidade de ir lá, ficava hipnotizado frente aos letreiros lendo incansavelmente todos os cartazes.

Com 13 anos fiz uma loucura. Consegui ir sozinho para a cidade, passei fome o dia inteiro a ponto de escurecer a visão para a noite conseguir pagar a entrada do cinema. Não me interessava o filme, eu precisava da experiência. E foi assim dentro de uma sala escura, com o coração disparado, sentado em uma "confortável" cadeira, sem ninguém jogando indiretas, sem criança me beliscando ou instigando cachorro para me morder, que eu vi uma imensa cortina vermelha deslizar para os lados e atrás dela uma tela branca receber a projeção do primeiro filme da minha vida no cinema: *A marca do diabo*. O estômago colado nas costas pela fome, mas alma voando em direção ao infinito. Pouco tempo depois aquele cinema fechou, e por muitos anos eu viveria à frente da televisão, ainda dos outros. Sem cachorros, beliscões, mas com as indiretas e portas na cara. Fato é que nem uma humilhação foi suficiente para me

libertar daquele vício. Quando um dia muitos anos depois na minha casa, sozinho numa noite fria eu assisti ao *Doutor Jivago*, pela primeira das cinco vezes que já assisti a ele, não consegui ter sono o resto da noite. Por alguns dias vivi absorto pelos campos nevados da Rússia ouvindo o tema de Lara. Não tinha como negar, o cinema era minha vida.

Junto com a literatura, o cinema fez meu mundo de sonhos muitas vezes tornar-se realidade. Percebi muito cedo que essa não era uma necessidade exclusivamente minha e que a magia do cinema ia muito além das imagens em movimento. Sempre vi na mídia cinematográfica um poder desmedido, porque ela trabalha no momento de descontração em que as pessoas estão receptivas, sem grandes preocupações de problematizar o que estão recebendo. Isso em se tratando de adultos capacitados; quando falamos de personalidades em formação, podemos arriscar em construção de pessoas.

Da mesma forma um amigo com a minha idade havia perdido a mãe ainda muito cedo. O pai casou-se novamente dando-lhe literalmente uma madrasta. Quando à tarde, o alto falante da igrejinha colocava as músicas do padre Zezinho para anunciar o terço, ele se refugiava num canto escuro e chorava copiosamente. O que interrompia aquela tristeza era o início de uma novela onde ele se via no personagem principal. A história era baseada no livro de José Mauro de Vasconcelos onde o autor faz um romance autobiográfico contando as travessuras e dificuldades de sua infância pobre numa família problemática. A solidão que ele sentia despertou sua imaginação a ponto de ele dar vida a um pé de laranja lima. *Meu pé de laranjalima* era o momento em que Lazinho se libertava dele mesmo e passava a ser o Zezé, travesso, incompreendido, sempre castigado, mas feliz com seu amigo imaginário e a proteção escondida do velho portuga.

Numa outra situação, me lembro de Terezinha que se casou aos 14 anos e mudou-se para a capital com o marido, onde ele tinha melhores propostas de trabalho. Com a solidão da grande cidade, sem conhecimentos, viu-se como única companheira a televisão que lhe apresentou um jovem bonito, rico e carinhoso que se apaixonava perdidamente por uma moça pobre. Foi nessas condições que Márcio, o personagem de Tony Ramos na novela *O astro* de Janete Clair, no final dos anos 70, quase provocou a destruição daquele casamento. A vida da recém-casada só passou a ter sentido quando ao invés de o marido cansado que saía às cinco da manhã e chegava às sete da noite, ela esperava não mais o personagem da novela, mas o próprio ator chegando em sua porta. Outras tantas histórias como essas me fizeram ver que eu era

apenas mais uma dessas pessoas que chegam a sofrer quando percebem que o seu real foi inventado, mas precisam dele para suportar suas frustrações.

A junção cinema/África apareceu para mim num contexto de reivindicações. Atores brasileiros reclamavam da pouca visibilidade deles dentro das produções nacionais, de suas representações através de estereótipos. Reclamações sempre ancoradas em contextos históricos que segundo eles relegam à sua raça a condição de objeto, nunca de sujeito. Essas reivindicações eram mais um alerta para que pudesse ficar atento à real situação. A mídia, seja ela qual for, segue padrões que nunca trazem essa população em primeiro plano, mesmo sendo ela a maioria no país. A impossibilidade de se ver retratada dentro de uma realidade isenta de preconceitos, somadas a todas as outras dificuldades impostas, não permitem muitas esperanças no campo social, onde, apesar de muitas conquistas, ainda se vê à margem do chamado progresso e continua sendo discriminada e preterida em relação à população branca.

Com olhar mais atento a essas questões, o cinema ganhou outro propósito para mim. Passaram a fazer parte de minhas inquietações as falas de injustiça e preconceito. Comecei a problematizar se o racismo não seria fortalecido por essa indústria tão poderosa, já que ela, como formadora de opinião, tinha um alcance ilimitado. Evidente que não só o cinema como um espaço próprio, mas suas repetições através da televisão, aparelhos domésticos, internet.

Porém não estava evidente para mim o preconceito relatado, quando era visível a imagem de negros e negras em praticamente todos os filmes aos quais eu assistia, "de alguma maneira eles sempre estavam lá" até bem mais representados que a população indígena. Para o protagonismo reclamado, eu entendia como dar-lhes papéis principais. Não foi muito fácil perceber que aquelas imagens "de alguma maneira" presentes nos filmes eram exatamente o problema. Negros e negras fazendo parte da cena desfocados, seminus, em trabalhos subalternos, sempre de cabeça baixa, na maioria das vezes como um adereço de cena, junto com animais ou dentro das casas onde seu limite era a cozinha. De onde me vinha a ideia de servidão e inferioridade desse povo, dos livros de história ou das produções cinematográficas? O cinema é uma diversão, distração. Uma arte envolvente que engloba todas as outras. Se tratando de produções modernas, então, um show de ilusionismo.

Quando se misturam as duas fontes, temos um complicador ainda maior. A classificação "histórico" dá ao filme a relevância de verdadeiro, documental, mas nem sempre a verdade interessa ao produtor, ao diretor porque eles estão trabalhando com uma obra de arte, que antes de ser arte é indústria, investimento, precisam de

retorno, de público. À parte disso, não podemos esquecer as pretensões políticas que comandam a Indústria Cultural. Se aprofundarmos por essa seara vamos encontrar muitos historiadores revoltados com filmes como *Quilombo. Chico Rei, Tróia. 300...*

Diante dessas poucas observações, se torna assustador pensar a maneira como as imagens de negros e negras são mostradas no cinema nacional. Ou são estereótipos ou engessados dentro de uma história de que eles não passaram de coadjuvantes. Acredito que a maioria dos filmes sobre a escravidão teria a possibilidade de qualificá-la, no entanto condensam-na numa massa homogênea como se todos falassem a mesma língua, tivessem a mesma religião e etnia. Penso que essa diferença entre eles, muito conveniente aos seus senhores, daria enredos interessantes e protagonismo aos personagens, como por exemplo Zumbi no filme *Quilombo* em que se faz necessário contar toda a sua trajetória. um menino que mesmo criado dentro da tradição católica e tendo todo um apoio, teve a grandeza de optar pelo seu povo sofrido e lutar para libertá-lo. Ao contrário, suas revoluções e conquistas estão sempre mediadas por brancos, como é o caso da abolição da escravatura que, de acordo com a história e literatura oficiais, só foi possível devido à coragem e ousadia de alguns brancos abolicionistas que penalizados com a triste situação lutou em prol da libertação.

Assim *Sinhá Moça(1953),* que é considerado um filme pró negro, mostra a luta dos escravizados, mas o protagonismo é de Sinhá moça e o namorado Rodolfo, dois brancos bondosos que tornaram possível aquele acontecimento. De acordo com Célia M. M de Azevedo em *Onda negra medo branco*

> Os abolicionistas não fizeram mais que repetir muitos dos argumentos colocados por emancipacionistas desde o início do século XIX, postularam a incorporação do negro livre no mercado de trabalho como medida de controle social. (AZEVEDO, 1987. p.249).

A autora desconstroi a ideia de uma população negra passiva que estava sempre na dependência do heroísmo branco e também o mito de uma princesa Isabel bondosa que libertou os escravizados. O processo de transição em que decidiram substituir o negro africano pelo branco europeu foi um conturbado período onde o que menos importava era a liberdade da população negra. Mesmo aqueles que se diziam abolicionista tinham algum tipo de interesse político ou intenções de eugenia. Se houve a libertação foi porque as pressões exercidas por negros e negras escravizados já estavam se tornando insustentáveis. Suas ofensivas chegavam a tal ponto que eles

cometiam seus assassinatos e os assumiam perante à sociedade entregando-se espontaneamente à polícia, preferindo a prisão à senzala.

Numa busca rápida vamos encontrar várias produções bem intencionadas, mas que vão perpetuar o mesmo conhecimento: um povo sofrido, escravizado, injustiçado que se refugiou na sua passividade para manter sua vida. Negras que se sujeitaram aos caprichos de seus senhores, negros que aceitaram suas humilhações e torturas na esperança de dias melhores e um pequeno grupo de revoltados que, utilizando somente de violência para reclamar seus direitos, foi aniquilado pelo poderio branco na manutenção da ordem de que se faz necessária na construção de uma nação.

Fora do contexto escravagista, o cinema vem mostrá-los dentro de seus estereótipos mais comuns. O hipersensualizado que provoca medos e desejos se tornando um produto de consumo, o pobre e miserável que vaga pelas ruas, o morador de áreas geograficamente desfavorecidas: favelas, morros, subúrbios. Imagens essas bem fortalecidas pelo "revolucionário" Cinema Novo. Ou, o que se considera positivo, o malandro que vive de pequenos golpes e tende a despertar o bom humor, uma espécie de *clow*.

Considerando o alcance do cinema e seus atrativos, suas mensagens mesmo codificadas iam ao encontro da padronização da história afro-brasileira no nosso país. Ele foi povoado por "escravos" que vinham da África e na sua condição só poderiam ser subalternos. Essa "verdade", ratificada nos livros escolares e na cultura oral, impossibilita qualquer tipo de mudança que venha realmente promover a liberdade do nosso povo negro. Não há como trabalhar a autoestima das pessoas repetindo exemplos de submissão, humilhação, passividade.

O objetivo de nossa pesquisa é investigar como se revelam os *ethe* discursivos nas relações que mantêm ou questionam as sobreposições hierárquicas entre pessoas negras e brancas. Para esse trabalho procurou-se no primeiro capítulo apresentar uma visão geral de cinema focando mais nos gêneros ficção, documentário e a relação dessa mídia com a Indústria Cultural.

No segundo capítulo procuramos conceituar raça, racismo e considerar atitudes diversas que integram o quadro de discriminação do povo negro e as dificuldades a ele impostas na sociedade devido a utilização desses conceitos quando empregados de forma equivocada.

Para o terceiro capítulo pretendemos uma abordagem do gênero docudrama e o *ethos* discursivo que utilizaremos como metodologia para a análise dos filmes

Compasso de Espera ano 1974, diretor Antunes Filho. Homem negro, escritor, publicitário, classe média enfrenta atitudes racistas na sociedade paulistana e *Madame Satã*. ano de 2004, diretor Karim Ainouz. Baseado em história real, nordestino, negro, homossexual torna-se uma figura respeitada dentro da boemia carioca dos anos 30.

A dissertação foi dividida em três capítulos: 1) *Cinema: um breve histórico; 2) Raça, racismo e a discriminação das pessoas negras: algumas considerações e 3) Identidade, ethos e a construção de imagem de pessoas negras em dois tempos*. Antes de iniciarmos nossa produção dos títulos propostos.

No primeiro capítulo apresentamos um breve histórico do cinema utilizando teóricos como Ismail Xavier, Bill Nichols e Theodor Adorno para abordar gêneros como ficção, documentário e outros elementos que fazem parte da "carpintaria" cinematográfica. Com Adorno trabalhamos a influência da Indústria Cultural na tênue divisa que essa arte tem entre diversão, sugestão e manipulação. No segundo capítulo, observamos, sucintamente, o fenômeno social. Como aporte teórico, nos valemos dos estudos culturais para conceituar raça, racismo e entender em que situação e como se dá a discriminação de pessoas negras dentro da sociedade. A leitura de autores como Kabengele Munanga, Stuart Hall, José P. Domingues, Otávio Ianni e Florestan Fernandes resultou na maior compreensão de uma conjuntura histórica e política determinante para que tivéssemos construído uma sociedade tão inviável quando o assunto é a igualdade entre todas as pessoas.

O terceiro capítulo, abordamos as atribuições do *ethos* e sua utilização na análise fílmica, esclarecemos que essa utilização não corresponde especificamente ao que se denomina análise do discurso, nosso intuito é analisar a construção identitária dos personagens a partir da produção das obras escolhidas, por isso nos ancoramos em Dominique Maingueneau, buscando entender melhor as atribuições moldadas pelo meio ideológico em que elas são propostas. Trabalhamos com uma metodologia mista, isso devido a natureza de nossa pesquisa qualitativa que em determinados momentos exigiu uma análise textual, de conteúdo em outras a análise do discurso.

No que concerne à análise fílmica, fizemos uma análise textual, exploratória, decompondo as cenas que mais se adequavam à nossa pesquisa. Optamos também pela análise externa dos filmes porque essa vai considerar o contexto social e cultural que possibilitaram a realização dessas obras. Damos maior atenção ao ponto de vista do "sentido ideológico", devido nossa observação voltada à formação do *ethos* nessas produções. Nosso objetivo em analisar esses *ethe* passa pela ideologia racista que se

sobrepõe no meio cinematográfico. Consideramos que um filme tem mais que um texto, que uma só análise, ou mesmo várias, não dão conta de todos seus detalhes. Esse recorte fixado na análise textual foi o que melhor atendeu as nossas expectativas. Então, de cada filme escolhemos cinco cenas que, segundo nossa percepção, vão construir *ethe* diferenciados dos que normalmente são construídos pelas mídias fílmicas e televisivas brasileiras e que têm mantido a população negra num posto inferior.

CAPÍTULO I

1.0 O CINEMA: UM BREVE HISTÓRICO

1.0 O CINEMA

O cinema e sua ampla utilização na sociedade tem se mostrado uma forma de linguagem potente na disseminação de ideias O mundo onírico com o qual nos defrontamos diante da tela numa sala ambientada, ou em outros espaços, dado ao advento de tecnologias cada vez mais avançadas desde a invenção do cinematógrafo, é fruto de pesquisas, estudos e construções. O resultado final com que somos contemplados nunca é o natural, o simples que chegamos a confundir com o fato corriqueiro do nosso dia a dia, mas sim um trabalho elaborado por uma equipe de estudiosos. Assim podemos afirmar que até mesmo um documentário é subjetivo, uma construção onde predomina ideologias, interesses e as marcas pessoais de cada realizador.

A imagem em movimento proporciona um dinamismo que tem suas mensagens impressas numa rapidez que muitas vezes não deixa tempo para raciocínios, observações. O poder de percepção e apreensão que cada indivíduo terá dessas mensagens está diretamente relacionado com seus conhecimentos, seja ele de mundo, bibliográfico ou ideológico. A fantástica máquina dos sonhos vai muito além dos sonhos. Tem poderes incalculáveis começando pelo seu alcance, muito devido a sua forma prazerosa de que se vale para envolver as pessoas. Acreditamos que no que diz respeito à arte, o cinema sofre danos quando a moderna tecnologia faz o deslocamento de filmes propícios das salas de projeção para um aparelho doméstico que não tenha a mesma capacidade de projeção, sem a ambientação própria que exige o produto trabalhado, mas quando o objetivo é a difusão de determinadas ideias, até mesmo aparelhos celulares dentro de um ônibus podem alcançar seus objetivos.

A sétima arte propõe ao espectador um entretenimento sem compromisso. Um distanciamento do seu cotidiano, num ambiente preparado onde não deve haver interrupções. Difícil pensar no roteirista, no fotógrafo, no cenógrafo, no diretor ou até mesmo na intenções diante de uma cena que prende nossa atenção e emoção. Salvo se o espectador for alguém cujos interesses estejam ligados à produção do filme, o que fica registrado é a plasticidade, a emoção do momento. Lembremos da cena final do filme *Ghostdo outro lado da vida*. Sam (Patrick Swayze) tem a permissão de se tornar visível para Mole (Demi Moore). Impelido por forças superiores, ele precisa seguir o seu caminho, deixando Mole e 90% dos espectadores numa torrente

de lágrimas. É a angústia da separação diante de um fato irrevogável. Dificilmente alguém se lembrará de sua fala tão profunda. (...*É incrível! o amor que você sente fica em vocêpara sempre!*). Portanto a linguagem cinematográfica requer uma atenção especial, ela trabalha em espaços nos quais as pessoas não estão muito acostumadas a transitar.

Aquilo que convencionamos chamar de cinema é apenas a finalização de um projeto que teve início com uma produção. A essa produção coube fazer sua planilha de custos e arrecadar os recursos financeiros.Transformar um argumento em roteiro e contratar toda a gama de profissionais envolvidos numa obra como diretor, atores, cenógrafos, roteiristas, figurinistas e muitos outros que compõem essa indústria gigantesca. Mesmo se tratando de uma produção independente com um orçamento modesto, não se produzia um filme sem se falar em meses, investimentos e muito trabalho. Atualmente já se apresenta cenários diferentes para o mundo do cinema, a tecnologia possibilita produções de celulares com redução de tempo e investimento consideráveis, mas essa ainda não é a realidade do cinema.

Em 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière, os inventores do cinematógrafo, trouxeram cinema a bordo de um trem. *A chegada do tremna estação de Ciat* aconteceu no *Grand-Café* em Paris no dia 28 de dezembro deixando os espectadores apavorados com a sensação de que o veículo fosse sair da tela e atropelar a todos. Essa foi a primeira projeção de um filme. Seguindo a ele, outros documentários também curtos com duração de um ou dois minutos mostrando o cotidiano das pessoas. O efeito daquelas imagens em movimento era fascinante nas pessoas até que elas tomaram consciência do truque e começaram a desinteressar pela novidade.

Georges Méliès (ARAÚJO, 1995), traz para o cinematógrafo uma nova dimensão utilizando sua experiência como ilusionista, profissão que exercia antes de ser cineasta. Apresenta para o público a partir de 1896 seu mundo mirabolante. Agrega em sua nova profissão a capacidade de trabalhar a fantasia, fazendo da mente humana um terreno fértil para toda a criatividade que aquela nova arte podia proporcionar. Truques, efeitos especiais, hoje tão intrigantes, apareciam ali pela primeira vez com um cineasta ilusionista, criativo e inovador.

O desenvolvimento do cinema deveu-se à necessidade de contar melhor as historias do cotidiano. Inspirado no teatro, inicialmente a câmera ficava imóvel para captar toda a cena. Com o tempo, passou a movimentar-se para acompanhar os atores, focalizar a ação, ora perto, ora longe. Novos avanços, novas necessidades, surge a figura de David Wark Griffith, um cineasta norte-americano que traz para a

arte cinematográfica algo indispensável, a montagem. A montagem unia as cenas gravadas aleatoriamente dando sentido à sequência de imagens. Seguindo esse importante passo viriam o som, a cor, o cinemascope, o som estéreo, as experiências com terceira dimensão. O mundo em movimento, o cinema em constante mudança.

1.1 UMA IDEIA NA CABEÇA E MUITO TRABALHO PELA FRENTE

O argumento cinematográfico traz as linhas gerais da história; o que acontece, porque, quem, quando, onde. Original ou adaptado de livro ou teatro, precisa ser transformado em roteiro. O diretor com essa primeira etapa concluída dá início ao seu trabalho[1]. Trabalho esse que tem sofrido mudanças ao longo do tempo. De acordo com a política de cada estúdio, algumas divisões de trabalho foram criadas, o que possibilitou um diálogo maior entre diretor, roteirista e produtor. Vale ressaltar que a um diretor não cabe apenas dirigir os atores, mas ter um conhecimento de todas as funções que operam no seu momento de filmagem. Não entraremos aqui nas subdivisões no cargo de direção.

Na trajetória do cinema surgem diferentes gêneros (ARAÚJO,1994): documentários, ficção científica, comédia, desenho animado só para citar alguns. Novidades e muitas adversidades se apresentavam de acordo com o surgimento dessas novidades O cinema falado por exemplo se esbarrou no fato de muitos atores não terem habilidade de fala. Aqueles que sabiam trabalhar com texto estavam no teatro e não aceitavam bem a proposta de terem seus corpos "mutilados", segundo a proposta de Griffith (ARAÚJO, 1994) com o seu método de montagem. Foi preciso convencê-los de que o novo método dava mais realismo a cenas, o que evidenciava mais ainda seu talento. Isso acarretou a mudança da maquiagem, iluminação, gesticulação do intérprete. A ambição e criatividade de Griffith com a montagem e seus movimentos de câmera fizeram surgir o que chamamos hoje de linguagem cinematográfica.

[1] Essa linha de trabalho apresentada é de acordo com a produção hollywoodiana, que detém o poderio na área cinematográfica. Há casos em que o diretor tem maior controle na sua produção, como o brasileiro Glauber Rocha e o francês, embora nascido na Suíça, Jean-Luc Godard.

1.1.2 O CINEMA NO MUNDO

Nos primórdios do cinema, a França era o principal produtor de filmes. Dentro do continente europeu, podemos ainda citar importantes contribuições como o espanhol Luiz Buñuel e o surrealismo, Fritz Lang na Alemanha e o seu expressionismo. Ao longo dos anos 20, a Escandinávia apresentou Victor Sjöstrom, Mauritz Stiller, Cart T. Dreyer. Na Inglaterra teve destaque uma escola de documentaristas, cujo principal expoente foi o brasileiro Alberto Cavalcanti. Na União Soviética Lev. Kulechov. No Japão podemos citar Kenji Mizoguchi e Yasujuro Ozu. No Brasil Humberto Mauro e Mário Peixoto.

Entretanto em nenhum outro país o cinema foi utilizado como nos Estados Unidos. O seu primeiro grande faroeste, *O grandeassalto ao trem* , foi realizado em 1903 pelo norte-americano Edwin S. Porter. Em 1910 com o surgimento de Hollywood, nasceu uma indústria que iria mudar de vez o cenário cinematográfico. Dentro desse ambiente propício, Griffith causa desconforto com o seu *O nascimento de umanação,* em 1915. Não bastando sua montagem cheia de novos elementos, aborda um tema complicado, mostrando a divisão do país com a Guerra de Secessão, o assassinato do presidente Lincoln e o surgimento da organização racista *Ku-Klux-Klan* da qual ele parecia a favor. Seguido por *Intolerância* do mesmo diretor, estava aberta a temporada de longas metragens e produções milionárias nas quais essa indústria iria se especializar (ARAÚJO, 1994).

É interessante pensar os fatores que levaram os Estados Unidos ao pioneirismo dessa arte tão nova e é conveniente lembrar que no cenário apresentado eles não tinham uma tradição cultural como os europeus. O país estava sendo povoado por imigrantes de maioria analfabeta. O cinema aglutinava todas as diferenças, além de ser um negócio rentável (ARAÚJO, 1994). As condições climáticas também contribuíram para puxar altos investimentos de magnatas que vislumbraram as grandes possibilidades de enriquecimento. Em 1915, ano que normalmente se considera o nascimento de Hollywood como instituição, Carl Laemmle instala os grandes estúdios da Universal.

Disputa de poder, questões relacionadas ao ego e problemas financeiros causaram grandes conflitos nesses poderosos estúdios. Destaque para a situação da Warner Bros que num afã de fugir da falência anunciada fez uma arriscada tentativa de juntar imagem e som numa produção *O cantor de jazz* de Cresland. Essa

modernização exigiu muita adequação na indústria. Pôs em cheque o talento de muitos astros que não tinham uma boa qualidade vocal, deixou desempregados muitos músicos que eram necessários na sonorização dos filmes mudos, teve a incompreensão de astros como Charles Chaplin que ainda resistiu a dois filmes sem falar. Os roteiros tiveram de ser muito bem trabalhados. Hollywood precisou recorrer a New York, cidade onde havia os profissionais de teatro capazes de atender à nova demanda. Os anos 30 trouxeram para muitos uma inquietação: se o cinema era a arte das imagens em movimento, o som não viria roubar-lhe a alma?

De acordo com Canclini (2005), o poder absoluto do cinema norte-americano é consolidado a partir de 1980. A presença inquestionável de Hollywood em muitos países é sentido pela imposição de seus filmes com produções milionárias, grandes investimentos em *marketing* e gêneros já consagrados pelo gosto popular. *Thrillers* de muita ação, catástrofes, aventuras. A soberania desse cinema que conseguiu se sobrepor a outros de grande expressão, como os de alguns países europeus, deve-se muito a sua política de proteção que os Estados Unidos conseguiram implantar defendendo seus filmes.

Às dificuldades impostas ao cinema internacional une-se a alta valorização do povo norte-americano em relação à sua cultura, impossibilitando que até mesmo filmes em língua espanhola, idioma muito utilizado no país, tenham uma circulação significativa frente aos nacionais. Canclini (2005) observa que mesmo mostrando que podem ter um bom retorno financeiro, como o filme mexicano *Como águapara chocolate* que arrecadou 20 milhões de dólares em 1992, filmes estrangeiros não são bem aceitos nos Estados Unidos.

> Esse predomínio dos filmes estadunidenses dentro do seu país, e que quase exclui outras cinematografias, repete-se de modo acabrunhante, nos países latino-americanos. Até mesmo em nações com ampla produção própria como a Argentina, o Brasil e o México, os filmes de Hollywood ocupam cerca de 90% do tempo de exibição. Como sabemos, algo semelhante ocorre em muitos países europeus e em outros continentes (CANCLINI, 2005 p. 247).

Para entendermos essa predominância do cinema estadunidense, precisamos considerar todo seu oportunismo diante de fatos históricos e acontecimentos sociais como as duas guerras mundiais que destruíram a indústria cinematográfica europeia (CANCLINI, 2005) a política interna e externa de incentivo a essa indústria promovida pelo seu governo, o seu pioneirismo em obras produzidas para as grandes massas, já

que os Estados Unidos têm forte atração para os movimentos migratórios. Sua imposição vale-se de seus gêneros universalizados que trabalham temas do cotidiano de fácil identificação ou apenas a diversão (o “cinema pipoca”). Canclini destaca também o *block booking*, um dispositivo que controla o mercado: As distribuidoras, para vender um filme de grande sucesso, obrigam a sala a comprar outros 30 filmes americanos de baixo interesse e qualidade e a programá-los durante os meses de mais público. Caso um exibidor coloque filmes que não sejam estadunidenses nas semanas mais movimentadas ele sofre duras sanções. (CANCLINI,2005, p. 249).

A hegemonia mundial da cinematografia estadunidense é fruto de movimentos políticos muito bem estruturados que conseguem perpetuar o poder da sua indústria impondo sua cultura e dominando de maneira astuta o milionário mercado do cinema. (CANCLINI, 2005).

No Brasil, precisaríamos começar falando na tentativa de montagem de grandes estúdios como a Vera Cruz, Maristela, Multifilme. Tentativas que se tornaram inviáveis entre outros fatores, pelo econômico. A possibilidade de destaque do cinema nacional chega então no início dos anos 60 com a possibilidade do *Cinema Novo*. Esse processo de se fazer filme adequou-se melhor às condições financeiras do país.

Torna-se inviável trabalhar o cinema sem o prévio conhecimento da rápida evolução que teve essa arte. Impossível uma conclusão do que seria o clássico e o moderno sem antes visitar suas principais escolas e tendências de cada uma, como também conhecer Os principais gêneros , os espaços cinematográficos, vocabulário e expressões específicas do meio[2]. Assim como sua imagem, a indústria cinematográfica se encontra em movimento, buscando se adequar ao mutável mundo do qual fazemos parte.

1.1.3 O CINEMA NO BRASIL

Não se pode negar que a história do cinema brasileiro teve início nos anos 20, com destaque para os cineastas já citados Humberto Mauro e Mário Peixoto (ARAÚJO, 1994) que mais que talento tinham a capacidade de realizar filmes com seus poucos recursos. Entretanto quando pensamos no alcance internacional e maior

[2]Tais itens serão abordados em capítulo posterior desse trabalho.

aceitação de nossos filmes, precisamos dar um salto até o início dos anos 60 para encontrar o Cinema Novo.

Talvez o grande problema do cinema nacional tenha sido tentar equiparar-se aos demais cinemas sobretudo ao norte-americano. A implantação de seus grandes estúdios não levou em conta a situação econômica do país, a impossibilidade de concorrer com indústrias economicamente estabelecidas e com um mercado consumidor garantido. A necessidade de importar profissionais especializados para a realização desse sonho, a falta de retorno dos investimentos levaram em poucos anos esses estúdios à falência. (STAM, 2007).

A falência de uma indústria que se pretendia promissora fez com que jovens intelectuais criassem a partir do fracasso uma grande vitória. Após a Segunda Guerra, surge o neo-realismo na Itália. Essa escola deixa de usar estúdios e atores profissionais, buscando filmar a realidade tal como ela é. O principal representante desse movimento é Roberto Rosseline que viria a influenciar o cinema em várias partes do mundo. Na Itália tem como seguidores cineastas como Federico Felline e Vottório de Sica, esse responsável por um grande sucesso do cinema considerado um clássico, *Ladrões de bicicletas* em 1949. A substituição da filmagem em estúdios por ambientes naturais foi uma grande contribuição dessa escola.

No fim dos anos 50, surgiu na França a *Nouvelle Vague*. Seus filmes eram feitos com histórias simples, equipamentos leves, produção ágil e barata. Dentre os representantes desse movimento, estão Jean-Luc Godard e François Truffaut. Aproveitando essa modernidade, jovens intelectuais, sobretudo no Rio de Janeiro, criaram o Cinema Novo. Esse novo movimento mostrava a realidade pobre do país através de seus filmes feitos quase sempre em situação precária. Nascia então a estética da fome[3]. Nada mais conveniente para ilustrar essa fase do cinema que a frase de um dos maiores cineastas brasileiros, Glauber Rocha: *Uma câmera na mão e umaideia na cabeça.*

A ideologia do Cinema Novo era totalmente inversa à dos estúdios que haviam ido à falência nos anos anteriores (STAM, 2007). A preocupação dos grandes estúdios era produzir um produto de padrão internacional. Para isso primavam uma qualidade de nível elevado, o que tinha grande custo, e temática universal que pudesse facilitar a comercialização. O Cinema Novo enfatizava a realidade brasileira, valorizando exatamente as particularidades que tornava o país diferente. Isso reduzia em muito os

[3]Estética cinematográfica que se pretendia homóloga às condições de vida da maioria da população, cunhada por Glauber Rocha (Carvalho *apud* Souza,2006 p. 23).

investimentos e tinha projetos viáveis. Muitos foram os aventureiros nessa jornada, destacaremos Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos por terem tido eles maior participação.

De acordo com Nóvoa (NÓVOA;BARROS, 2008 p.170), o cinema nacional pode ser dividido em três momentos: a *Chanchada* nos anos 40 e 50, similares em vários países, é uma comédia de costumes em geral com gosto satírico. O nosso expoente nesse gênero é o paulista Amácio Mazzaropi que iniciou sua carreira fazendo espetáculo de rua, passou pelo teatro, rádio, participou da estreia da primeira emissora de televisão brasileira, a TV Difusora de São Paulo. Em 1952 foi contratado pela Vera Cruz iniciando sua trajetória no cinema. Em 1958 tornou-se independente fundando a PAM filmes.

Fressato (NÓVOA;BARROS, 2008, p.183) destaca o período em que Mazzaropi atuou com o predomínio da política e da ideologia desenvolvimentista quando o campo tinha uma representação arcaica e negativa. O camponês admitido no cinema era somente aquele das áreas de conflito de terras, particularmente no nordeste. Mazzaropi com todo seu talento apresenta o estereótipo de um camponês diferente, contrariando os interesses hegemônicos dessa ideologia. Seu camponês não é um revolucionário, é um conservador que enfrenta seus adversários a sua maneira meio esquivo, meio sonso.

Num segundo movimento, o *Cinema Novo* tem na década de 60 seus anos de glória, retratando a população brasileira do seu ponto de vista de vítima, o pobre feliz, o nordestino sofrido e explorado, os malandros cariocas em suas favelas. Dos grandes nomes dessa fase, alguns ainda são atuantes como Cacá Diegues. Dada a devida importância a todos os cineastas nessa fase do cinema, faz-se necessário destacar Glauber Rocha e suas ideias revolucionárias.

O *cinema do lixo*, *boca do lixo* ou *cinema marginal*, nomeia o terceiro movimento. Segundo Nóvoa

> O lixo reuniu os marginalizados do cinema nacional e uma intelectualidade de "rancorosos" e revoltados sem projeto claro de cineastas-lupens que se moveram através de um pseudo-anarquismo, vez que não havia nenhuma preocupação em dar coerência teórica ou política ao movimento, sistematizando com rigor suas ideias..(NÓVOA;BARROS, 2008, p.171).

Um movimento radical que não fazia concessões aos outros modelos cinematográficos vigorou nos anos 70, explorava temas bizarros sem querer ser antiestético. Foi o substituto do Cinema Novo, porém sem a mesma expressão.

Depois do Cinema novo até os dias atuais, os cineastas brasileiros tentam adaptar-se ao público consumidor para poder se garantir no mercado. Todavia as dificuldades nesse percurso, impossibilitam o cinema nacional de atingir um nível de apelo esperado como o que é notado em grandes produções. O modelo de filme de sucesso que se sustenta financeiramente na maioria das vezes não condiz com a nossa realidade. A preocupação tem sido mais voltada para a conquista do mercado internacional, o que é "vendável".

De 1969 a 1989, período de existência da EMBRAFILME, o cinema nacional fez jus às alcunhas de "cinema do ocupado", o cinema que era sempre ocupado por produções estrangeiras e "cinema subdesenvolvido", com uma produção ínfima. Com os anos 90, chegou o "cinema da retomada", com qualidade e produções equivalentes a muitos cinemas do primeiro mundo. *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, teve indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Seguindo essa trilha Walter Sales escreve seu nome na história do cinema brasileiro com produções em nível de *Terra Estrangeira* (1995), *Abril despedaçado* (2001*), Central do*Brasil (1998), *Diários de motocicleta* (2004). Todos com ótima aceitação, sendo o *Central do Brasil* o maior sucesso no exterior, também com uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Cidade de Deus, de Fernando Meireles, pode ser considerado o filme de maior destaque nessa retomada. Atendendo ao mercado internacional, o filme alcançou Hollywood com uma indicação ao Oscar e excelente aceitação mundo afora. Um conjunto de coisas como a experiência televisiva do diretor, recursos tecnológicos, ótima produção e efeitos especiais sem dúvida contribuíram para o grande sucesso do filme. *Cidade de Deus* imortalizou no cinema todas as mazelas da sociedade brasileira, retratando para o mundo a difícil realidade de nossas favelas e os seus muitos problemas como o poder absoluto do tráfico: novamente a violência divertindo o espectador com a miséria do povo.

O cinema brasileiro da atualidade tem condição de competir com filmes de qualquer país do mundo. Tornou-se um cinema internacionalizado, respeitado, mas como os demais cinemas, se encontra preso na sua condição de repetidor, reprodutor. Segue as leis do mercado, valendo-se da miséria humana para continuar existindo. Dessa forma concordamos com Nóvoa (NÓVOA;BARROS, 2008. p.178):

> O cinema brasileiro não parou de crescer numericamente. É um cinema respeitado no mundo inteiro... Mas repetindo um feito inerente ao cinema mundial da atualidade, ele é incapaz de forjar uma escola estética. (NÓVOA;BARROS, 2008, p.178).
> .

1.1.4 O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO

Segundo Noel dos Santos Carvalho em *O cinema em negro e branco*, prefácio do livro *Negritude, Cinema e Educação(2006),* organizado por Edileusa de Penha de Souza , encontramos representações do negro ainda nos primórdios do cinema no Brasil. O autor lembra que nos documentários, ou naturais como eram conhecidos na época, quase sempre se tratando do cotidiano, o negro aparecia nas bordas e fundos dos enquadramentos. Quando depois ele é colocado no centro da cena tem sua imagem potencializada através dos estereótipos raciais associados a ela. Carvalho destaca a possibilidade da linguagem cinematográfica no processo de naturalização de uma ordem social e suas hierarquias raciais utilizando para isso o poder simbólico.

É nesse contexto que ele fala do *blackface*[4] e sua constante presença no cinema brasileiro até a forte reivindicação de ativistas negros pertencentes ao meio cinematográfico, como o caso em que citaremos Abdias do nascimento e sua militância frente ao TEN. Nos primeiros anos do século XX, os negros eram utilizados pelo cinema nacional para interpretar os índios em filmes adaptados da literatura romântica, nessa situação pintavam-lhes o corpo de vermelho. Sem muita preocupação em esconder a hierarquia racial da época, em 1927, Octavio de Faria em *O progresso da ciência médica* mostra a recorrente visão que se tinha dos negros. O filme mostra o funcionamento de um hospital na Faculdade de Medicina do Recife onde os médicos e alunos eram todos brancos, os doentes do Hospital Psiquiátrico eram todos negros e mestiços.

Carvalho (SOUSA, 2006) recorre ao mito da democracia racial apontando o paradoxo de ter sido necessária a criação da lei 7.437, conhecida por lei Afonso Arinos, em 3 de julho de 1950, para punir os casos de discriminação e preconceito

[4]Utilização de atores brancos pintados de preto para interpretar personagens negras.

racial. Com um olhar analítico, o autor vê ambiguidades e as tensões raciais dentro da própria Chanchadaque fazia uma certa apologia à democracia racial, à miscigenação, à harmonia entre negros e brancos. A famosa dupla formada por Grande Otelo e Oscarito que tanto serviu a esse ideário tinha visíveis indicadores de preconceito racial, como a diferença no tratamento dos personagens e diferença salarial.

Mesmo quando se fala em Grande Otelo, é necessário lembrar que nem todos os atores negros que participaram dos filmes da Chanchada tiveram destaque. Otelo foi uma estrela isolada que brilhou em quase todas as fases do cinema nacional, nem por isso isento de preconceitos dentro do cinema e na sociedade. O ator e diretor Daniel Filho, em entrevista ao programa Conexão Roberto D'Ávila da Rede Cultura, declarou que sendo fã do ator conseguiu, graças à influência do seu pai que era do meio artístico, convidá-lo para sua festa de aniversário num apartamento em Copacabana. Quando ele chegou, o porteiro do prédio não o reconheceu e ele teve que subir pelo elevador de serviço.

A participação de outros atores negros nos filmes da Chanchada era sempre em papéis secundários, na maioria das vezes nem eram personagens, apenas tipo, isso para não falar em figuração. Como já falamos anteriormente, o Cinema Novo procurava mostrar o país na sua realidade com todos seus problemas econômicos e mazelas sociais. Dentro dessa proposta por se tratar de um país de maioria negra e mestiça, maioria essa que por sua situação econômica sempre se viu obrigada a viver na periferia da sociedade, o negro passa a ter maior destaque dentro do cinema em relação aos filmes até então produzidos que tinham como objetivo o mercado internacional e por isso procuravam seguir um padrão que se acredita ser universal. Isso dentro dos estereótipos a ele propostos como veremos mais adiante. Até que ponto essa visibilidade era positiva? Ademais não devemos nos iludir de que todo o discurso a respeito dessa questão de raça, desigualdade e preconceito tinham a mesma consciência e pretensão do TEN (Teatro Experimental do Negro). Havia ali também empoderamentos políticos e outros interesses que se serviam da situação para benefícios próprios[5].

Falando sobre o TEN, Stam (2007), vai dizer que:

[5]O negro passa a ser objeto de discursos que partem tanto da esquerda quanto do movimento negro. Ativistas negros chamam a atenção para a questão da raça e das desigualdades geradas pelo preconceito, enquanto ativistas de esquerda apostam na desigualdade e luta de classes. (Carvalho. *apud* SOUSA,2006 p. 22 e 23).

> Os objetivos do Teatro Experimental do Negro, pelo menos quando de sua fundação, eram (1) integrar os negros na sociedade brasileira; (2) criticar a ideologia da brancura a sociologia e a antropologia que a promoviam; (3) valorizar a contribuição africana; (4) promover o teatro como um meio ideal para tais ideias. Alem das peças, o Teatro Experimental do Negro organizou a Conferência Nacional do Negro (1949) e o primeiro Congresso do Negro Brasileiro (1950). (STAM, 2007, p. 204).

Seu criador Abdias do Nascimento, ator, escritor, ativista e artista plástico afro-brasileiro, incomodou-se ao ver um ator branco de rosto pintado para representar um negro na peça *Emperor Jones* de O'Neill em 1944. Nascimento passou a fazer frente a uma militância em defesa da população negra compartilhando suas ideias com o apoio de intelectuais como Jean Paul Sartre e Albert Camus. O próprio Eugênio O'Neill cedeu os royalites de sua peça *Emperor Jones* em apoio ao TEN quando esse a apresentou na sua versão.

A importância do TEN na luta do povo negro não ficou restrita ao meio teatral, numa época em que o TBC comandava a cena teatral na cidade de São Paulo. O Teatro Brasileiro de Comédia tinha como objetivo disseminar a cultura europeia para uma classe intelectual especializada, sem que essa precisasse sair do país. O TEN abrangia através do seu teatro toda a cultura africana e sua representação dentro da religião, música e trazia para o cenário nacional atores e atrizes negras ainda hoje atuantes na dramaturgia brasileira.

Em 1965, o Cineasta David Neves questiona a exploração exótica do negro feita pelo gênero chanchada e o estúdio Vera Cruz. Em relação aos filmes que poderiam ser usados como base de um cinema negro no Brasil aponta apenas cinco: *Barravento, Ganga Zumba, Aruanda, Esse mundo é meu eIntegração racial*. Neves fez essas considerações em sua tese *O Cinema deassunto e autores negros no Brasil* apresentada na V Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova.

O Cinema Novo traz o negro para o centro da cena, no entanto ele é desracializado, como observa Carvalho, metaforizado na figura do povo, camponês, analfabeto, migrante, operário e etc.

> apregoado pelo movimento recusou a ideia de raça. Esta era identificada pelos cineastas como fonte de racismo. O negro foi então idealizado como universal (povo, proletário, explorado) e escolhido como guia dos destinos do povo oprimido (Carvalho *apud* Souza, 2006, p. 24).

O autor conclui que o resultado disso foi elaborar processos de identificação com a plateia predominantemente branca e intelectualizada.

Mas qual a identidade desse cinema? Quem falava nesses filmes? Perguntas difíceis de serem respondidas devido à falta de informação a esse respeito. Dentro da precariedade dos registros, o autor apresenta José Rodrigues Cajado Filho, nascido no Rio de Janeiro em 1912 como o primeiro diretor negro no Brasil e alguns outros que não chegaram a consolidar uma carreira. Já no campo da interpretação, o Cinema Novo nos deixou um bom legado como Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Lea Garcia, Luiza Maranhão, Zózimo Bulbul, Valdir Onofre Eliezer Gomes, entre outros. Alguns desses atores tiveram suas experiências também como diretores. Zózimo Bulbul dirigiu seis filmes. Sempre engajado com a situação do negro, Bulbul tinha experiência considerável dentro da arte, política e cultura e conhecimento da situação do negro na esfera internacional. Na verdade, houve muitos filmes realizados por negros no cinema nacional, mas sem o conhecimento do público, como esclarece Carvalho no texto.

"O movimento dos cineastas negros está integrado à história dos negros no Brasil, nas suas investidas contra o preconceito racial" (Carvalho *apud* Souza, 2006, p. 28). A partir da década de 90, movimentos bem estruturados têm avançado muito nas suas reivindicações e conscientização da representação do negro dentro da indústria cinematográfica. O manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*[6] propunha sete mandamentos para o cinema negro brasileiro: 1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados negros ou não estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deveriam ser evitados. Manifestos em festivais e outras reivindicações vieram a somar com as medidas de militantes da causa com o intuito de produzir reflexões sobre o negro no audiovisual e na sociedade brasileira.

[6]Também conhecido como Dogma Feijoada, foi apoiado pelo grupo Cinema Feijoada. Movimento de cineastas residentes na cidade de São Paulo que tinha como objetivo debater a questão racial na mídia.

1.2 CINEMA DE FICÇÃO

O cinema de ficção[7] tem uma capacidade infinita de transportar seus espectadores. O seu mundo onírico transforma a realidade e invade nossas vidas com uma sutilidade que às vezes mesmo não querendo ceder ao seu convite nos vemos seduzidos e completamente dominados pela sua proposta. A poderosa indústria hollywoodiana abusa de efeitos especiais que causam fascínio deixando o espectador cada vez mais impressionado, mas a ficção não é necessariamente esse ilusionismo. Há filmes em que uma simples narrativa tem efeito surpreendente e cativa milhões de espectadores como por exemplo *A pequena miss sunshine*, *El secreto de sus ojos*, *Central doBrasil.* São filmes com os quais vamos nos identificando pela sua simplicidade, sua proximidade com o nosso cotidiano, o sonho a realizar, a necessidade de descobertas, os encontros e desencontros tão comuns na vida de uma pessoa.

A narrativa cinematográfica tem uma peculiaridade que é a junção de várias artes na construção de um produto: teatro, artes plásticas, literatura, fotografia. Mais precisamente ela é vinculada à fotografia, que tem uma alta precisão na documentação do real. De acordo com Maya Derem (*apud* XAVIER, 2008, p.7), a imagem "significa em sua primeira acepção algo visualmente semelhante a um objeto real". Apesar da fotografia ser apenas a imagem e não o ser real, ela tem maior precisão nesse retrato se considerarmos o desenho, a pintura feita pela mão do homem, a arte abstrata. Formas de representação que seriam mais um conceito mental. Se já temos a fotografia como um ideal de realismo, muito mais intenso será esse encontro com os movimentos, sons e outras intervenções agregadas a ela pelo cinema.

> O cinema como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional em qualquer de suas modalidades, sempre um discurso produzido e controlado de diferentes formas por uma fonte produtora.(XAVIER, 2008, p.14).

A produção cinematográfica se faz em várias etapas tendo como base a filmagem que é o momento quando são captadas as imagens e em seguida a

[7]Como dispomos de considerações a respeito de documentário nesse mesmo capítulo, apenas adiantaremos que de acordo com Nichols(2005) o que trataremos aqui de ficção refere-se a documentário de satisfação de desejos.

montagem, momento em que são escolhidas as imagens combinadas e ritmadas para dar sequência ao filme. Com esse início já se pode ter um controle na forma da obra produzida. A partir do momento que o filme requer uma produção para ser documentado, como luz, câmera, roteiro, ele passa a ser ficcional, um real inventado, cópia do que se pretende mostrar. Bill Nichols (2005) apresenta uma outra visão para a mesma questão, ele vê em todo processo de filmagem um ato documental, já que o que está sendo mostrado é o documento de costumes, mesmo que esses não sejam verdadeiros.

Falando em captação de imagens, já estamos entrando no espaço cinematográfico. Espaço que vai além do retângulo da tela. O enquadramento recorta a imagem, limitando o que vai ser apresentado, mas não elimina o espaço ali existente, o que não impede o espectador de supor a presença mesmo do que não é mostrado através de fragmentos ou sugestões na imagem. O gênero terror geralmente utiliza esse recurso extra tela. Às vezes vemos todo um acontecimento apenas pela expressão horrorizada do personagem em cena. O filme Jurassic Park, por exemplo, também por vezes mostra apenas um detalhe do corpo dos dinossauros deixando a sugestão de que o animal está ali naquele espaço. Na cena em que o tiranossauro rex devora sua presa, só ouvimos o barulho e de repente somos surpreendidos com a queda de um osso descarnado da presa em cima do carro dos personagens já aterrorizados.

Discorrendo sobre a importância dessa noção de espaço dentro da narrativa cinematográfica, Xavier (2008) fala dessa extensão da imagem num determinado intervalo de tempo excedendo o limite da tela. Retorna ao início do século XX quando a construção fílmica se reduzia a um ponto fixo na utilização do "teatro filmado". A ruptura com esse espaço teatral em cenários externos traria uma significativa mudança para a linguagem cinematográfica, mesmo quando tinha a necessidade de usar a câmera fixa. Chega a noção de janela ou espelho, uma associação proposta em relação à pintura em que "o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para o universo que existe em si e por si embora separado do nosso mundo pela superfície da tela". (XAVIER, 2008, p. 22). Uma metáfora para a representação entre o mundo artístico e o mundo dito real. Citando Edgard Morin em seu livro O cinema ou o homem imaginário (1958), Xavier traz para a discussão um fenômeno básico da cultura do século XX:

> A metamorfose do cinematógrafo em cinema. O primeiro seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento, o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. (XAVIER, 2008, p.23).

Essa metamorfose do cinematógrafo em cinema observado por Morin é muito cara para nossa pesquisa. A nossa opção de trabalhar com a ficção deu-se exatamente pela relevância que encontramos nesse processo. O que seria um acontecimento comum dentro da história da sociedade acaba por ganhar dimensões imensas dentro do nosso espaço de sonhos e desejos. A possibilidade de constituição de um mundo imaginário atende a infindáveis propostas tanto de libertação quanto de manipulação do ser humano.

Não vemos no cinema um mero produto da Indústria Cultural. Estamos conscientes dessa influência e toda sua nocividade, mas entendemos esse veículo também como uma fonte de vida que proporciona prazer e ameniza os sofrimentos de muitas pessoas impossibilitadas de viver o que para elas seria sua realidade. O espaço no cinema não se limita aquele retângulo que foi confeccionado para lhe apresentar como um produto final. É como o *iceberg*, o que se vê é apenas uma pequena parte do que está submerso.

> A função da arte seria a de propor modelos de organização de experiência fora dos quadros naturais, sendo o cinema o lugar para a manipulação do tempo, seja através da montagem, seja através da variação da velocidade na sucessão de fotogramas. (XAVIER, 2008, p. 117).

A proposta da vanguarda cinematográfica aponta para uma experiência consciente e controlada através do cinema na qual o homem poderia ver iluminado sua relação com o cosmos e toda sua existência. Dessa forma, uma das contribuições do cinema seria mostrar a manipulação do tempo com a sua tecnologia, detalhes significantes de um espaço-tempo que a nossa visão natural não consegui captar devidos a rapidez dos fatos. A câmera lenta, a montagem, a ritualização são meios que levam o espectador a ter consciência de gestos comuns que lhes são invisíveis em seu cotidiano. É a desconstrução de um realismo registrado transformado em poesia.

As considerações que Xavier (2008) faz a respeito da vanguarda, mais precisamente sobre os argumentos de Maya Daren, trazem também a noção de dupla exposição (p.117) que seria o espectador que diante de um filme compara sua prévia experiência com aquilo que está assistindo. Segundo Daren (XAVIER, 2008) a leitura que ele fará da imagem cinematográfica começa pelo seu reconhecimento e comparação com a realidade. Por isso, a importância de seu entendimento frente à transfiguração da imagem na câmera lenta que está sugerindo uma direção para o seu olhar. Esse efeito de proporcionar duas leituras de um mesmo gesto, real e irreal, somente é possível através da arte cinematográfica.

As desconstruções de vanguarda vão contra a concepção clássica da imagem do cinema atribuindo a ela um aprisionamento que impede o espectador de entender os seus filmes, porque não se permite alçar novos voos usando a criatividade e sensibilidade que essas novas imagens vão propor. Esse novo cinema tem um espaço-tempo que difere daquele padrão produzido pelo cinema dominante. Ele não tem a preocupação estética e sonora tão valorizada pela tradição hollywoodiana. Concentra-se mais em proporcionar experiências sensoriais na platéia, expressa mais a subjetividade de seus realizadores. O artista com o seu poder visionário e sua missão de passá-lo adiante, assumindo a sua responsabilidade, impregnando na obra sua subjetividade através da câmera. Portanto importa para esse novo cinema que o espectador questione mais a sua realidade, que sem a supremacia de devaneios, ele seja capaz de refletir a sua relação com o mundo e se encontrar buscando um posicionamento frente à sociedade.

1.2.1 A DECUPAGEM CLÁSSICA

> Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências, unidades menores dentro dele, marcadas pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas, cada uma das partes dotadas de unidade espaço temporal. Partindo daí definimos por enquanto a decupagem como processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos. (Xavier, 2008, p.27).

O conhecimento dessa importante etapa na produção cinematográfica é indispensável para entendermos as relações lógicas de continuidade, mudanças de

planos e suas utilizações. Ainda sobre decupagem, Araújo (1995) cita o diretor russo Sergei M. Eisenstein.

> A articulação de um conjunto de ações distintas no interior de diferentes planos, é o que se designa habitualmente na prática cinematográfica como decupagem. Não apenas a ênfase de momentos isolados da ação reforça o efeito emocional, mas, sobretudo ela dá uma interpretação dos elementos representados, pois para o espectador cada nova posição da câmera torna-se o único ponto de vista possível para absorver os acontecimentos. (ARAÚJO, 1995, p.62).

Araújo informa que a palavra decupagem vem do francês *découper* que significa cortar em pedaços. Na trajetória de se fazer um filme, segundo o autor, elabora-se um argumento que é uma prévia do que será a história, depois vem o roteiro que é transformado em cenas em que estão contidas as ações que vão realizar e as características de cada personagem. "A decupagem é o momento em que o filme vai para a produção. Ali são colocadas todas as indicações de diálogos, som e música" (ARAÚJO, 1995, p.62). A seguir ele apresenta como é feita a divisão de cada cena em planos que são os fragmentos filmados.

- Plano geral (PG) - Mostra o conjunto de um cenário ou uma ampla paisagem.
- Plano de conjunto (PC) - Mostra um grupo de personagens.
- Plano médio (PM) - Mostra o personagem de corpo inteiro.
- Plano americano (PA) - Mostra o personagem dos joelhos para cima, aproximadamente.
- Primeiro plano (PP) - Mostra o personagem da cintura para cima.
- Primeiríssimo plano (PPP) - Mostra o rosto do personagem.
- Plano detalhe (PD) - Mostra um detalhe do rosto, de uma parte do corpo de um objeto.

A decupagem é de suma importância porque ela viabiliza a execução do filme. A divisão em etapas agiliza o trabalho aproveitando o cenário, a luz, o tempo de cada profissional envolvido, o que influi no aspecto econômico. Para evitar falhas e equívocos devido os longos espaços que podem ocorrer na sequência de um plano, tem um profissional que se encarrega da continuidade das cenas controlando todos os detalhes como posicionamento de atores, adereços de cenas, figurinos e outras atribuições que cabem ao continuísta. A decupagem facilita o trabalho indicando previamente tudo o que tem que ser feito num determinado local. Diversas cenas num mesmo cenário podem ser feitas todas de uma vez.

Considerando o valor didático do livro de Araújo *Cinema o mundo emmovimento* (1995), apresentaremos a seguir algumas informações que facilitam nossa inserção no mundo ficcional do cinema através de sua linguagem técnica:

POSIÇÕES DE CÂMERA

- Altura normal - Câmera na altura do ombro, visão objetiva da realidade.
- *Plongée* - Proveniente do francês "mergulho". Visão de cima para baixo.
- *Contra-plongée* - O inverso de *plongée*. Visão de baixo para cima.

MOVIMENTOS DE CÂMERA

- Panorâmica - Movimento da câmera em seu próprio eixo. Semelhante ao movimento giratório de uma pessoa movendo a cabeça.
- *Traveling* - Palavra inglesa, deslocamento da câmera sobre um carrinho de rodas ou na mão do *cameraman.*
- Grua - Câmera sobre um guindaste, deslocamento na vertical ou em *traveling.*

1.3 DOCUMENTÁRIO

> Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidenciam a cultura que a produziu e reproduz a aparências das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de pessoas e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias ou narrativas são de espécies diferentes. (NICHOLS, 2005, p.26).

Não é praxe questionar o que é um documentário. A palavra nos remete a documento, que se relaciona com estudo, prova, logo o sentido da palavra documentário seria um documento do real, verdadeiro, pois, para se manter como tal, esses filmes são resultado de estudos, provas, fontes de autoridade que têm como objetivo preencher lacunas que poderiam gerar dúvidas, já que abordam o mundo em que vivemos e não o possível imaginado pelos cineastas. Se difere assim da ficção científica, terror, aventura, melodrama. São baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos. Inspira expectativas diversas no público.

Parece não ser possível fazer uma separação absoluta entre documentário e ficção, visto que as convenções aplicadas a eles à vezes se invertem, pois, ao contrário do que se pode acreditar, é possível que o documentário se utilize de roteiro, encenação, reconstituição, ensaio, interpretação. Em paralelo, na ficção, é comum encontrarmos a filmagem externa, improvisação, imagens de arquivo, câmera portátil. As ideias e conceitos de filme documentário e de ficção vão mudando através do tempo. O que dá a impressão de documentário é a verossimilhança que se consegue apresentar numa obra, baseado nesse quesito podemos tropeçar em filmes de ficção como *Show do Truman*, *Forrest Gump* , *A bruxa de Blair*. "Experimentamos uma forma distinta de fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida dos outros quando eles parecem pertencer o mesmo mundo histórico que pertencemos." (NICHOLS, 2005, p. 18).

A proximidade que sentimos com os indivíduos retratados, até mesmo um amplo conhecimento que temos de sua história, pode aguçar mais o desejo de vê-la contada por uma outra pessoa, mais especialmente quando quem conta essa história é uma autoridade que vai transformar o seu personagem em uma celebridade, nesse caso o cineasta. "Por nossa conta e risco, acreditamos no que vemos e no que representa o que vemos"(NICHOLS, 2005, p. 19). Todavia não devemos esquecer que estamos sendo sugestionados a todo instante, que as novas tecnologias e o mundo digital intensificam essa sugestão com a sua capacidade de proporcionar mais autenticidade através de seus recursos visuais

É de interesse da propaganda política e da publicidade que tenhamos um olhar conveniente ao que elas impõem. Com esse objetivo, os documentários são utilizados com mensagens que possam nortear nossas percepções do mundo em que vivemos. Passamos, então, a vê-lo filtrado pelo olhar do cineasta. Tanto quanto a ficção, o documentário também é um produto idealizado, trabalhado, manipulado.

> Nos dois casos, aqueles que adotam o documentário como veículo de expressão desviam nossa atenção para o mundo que já ocupamos. Fazemos isso com a mesma engenhosidade e inventividade que os cineastas de ficção usam para atrair nossa atenção para mundos que, de outra forma jamais conhecemos (NILCHOLS, 2005, p.21).

O documentário social vai nos apresentar uma visão fílmica do mundo. Ambos os documentários de satisfação de desejos (ficção) ou de representação social (documentário), vão exigir do espectador uma interpretação. Essa consistirá de como

serão transmitidos os significados e valores. O que convencionamos chamar de documentário frequentemente se ocupa do mundo histórico do qual fazemos parte, talvez por isso sejamos mais inclinados a aceitar as suas "verdades".

1.3.1AS TRES MANEIRAS DE REPRESENTAÇÃO DO MUNDO ATRAVÉS DO DOCUMENTÁRIO.

De acordo com o livro *Introdução ao documentário*, de Bill Nichols (2005, p.28), que estamos utilizando como base para as discussões acerca de filmes documentários , notamos que para o autor esse tipo de filme engaja-se no mundo pela representação fazendo isso de três maneiras:

- PRIMEIRO LUGAR: *o documentário oferece um retrato ou uma representação reconhecível do mundo.* Nesse primeiro instante, o autor fala das situações e acontecimentos que a imagem documenta e sua produção até chegar ao consumidor que tende a aceitá-la como verdadeira. Isso se dá pela maneira com que é construída a narrativa, porém o que ele julga conhecer através do documentário pode lhe direcionar para uma nova realidade.
- SEGUNDO LUGAR: *os documentários também significam ou representam o interesse dos outros.* O documentário utilizado como a voz do público ou instituições que reclamam para si o direito de fala, de representar seus interesses. Aqui é conveniente um questionamento de que interesses são esses, a serviço de quem essa voz está falando.
- TERCEIRO LUGAR: *os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente*. A defesa competente de um determinado ponto de vista ou interpretação das provas. Uma intervenção ativa em favor dos outros, que possa realmente construir conhecimentos e influenciar a opinião da sociedade a quem o produto é destinado.
-

O processo de representação que vai documentar a vida de um indivíduo ou de toda uma sociedade requer cuidados especiais que vão envolver questões éticas. Nos filmes de ficção, há um acordo comercial e trabalhista no qual indivíduos se propõem, portanto aceitam as normas para fazer um determinado trabalho, pois são atores

profissionais. No caso de atores sociais (os de filmes documentários) são personagens reais que de uma certa forma estão fazendo uma exposição de suas vidas e seu cotidiano de uma maneira que atenda as necessidades do cineasta para a realização da obra. O ideal desse profissional de cinema geralmente é a espontaneidade que nem sempre é conseguida com as pessoas entrevistadas quando elas estão frente a uma câmera.

O poder de interferência no ato de documentar essas histórias é um fator relevante do qual o realizador precisa estar sempre consciente para que uma exposição inconsequente não venha causar danos irreparáveis para os indivíduos documentados. Considerações éticas minimizam tais danos, mas esse risco é um lugar comum na vida de todos os documentaristas, pois estão sempre vulneráveis diante de suas escolhas, seja trabalhando com pessoas conhecidas ou desconhecidas.

O "consentimento informado", ou seja, esclarecer o participante das possíveis consequências de sua participação no projeto, princípio fortemente embasado na antropologia, sociologia, experimentação médica e outros campos, não deixam de ser uma atitude questionável. O que é lícito ou não a um cineasta mostrar de seu personagem? Até que ponto suas informações tem de ser verdadeiras? Estamos falando de cinema, estamos falando de arte, mas a industria do cinema precisa chegar a um determinado resultado que possa garantir o seu investimento. Um documentário não é uma reportagem jornalística.

Como definir então um documentário? Podemos dizer que essa definição é sempre relativa ou comparativa. Define-se pelo seu contraste com o filme de ficção, o experimental e de vanguarda. Não é uma reprodução da realidade é uma representação do mundo em que vivemos de uma maneira diferente daquela a que estamos acostumados. As várias distinções entre os "documentários" tornam esse um conceito vago. Mesmo assim a palavra "documentário" costuma nos remeter a um tipo de filme, ainda que cada documentário lance mão de suas técnicas, formas ou estilos. As mudanças constantes experimentam diferentes abordagens de acordo com o objetivo do filme em questão.

> A imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte, do fato de que, em nenhum momento, uma definição abarca todos os filmes que poderíamos considerar documentários. [...] O uso do comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto,os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada

> numa cena e o uso de atores sociais ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. (NICHOLS, 2005, p. 48 e 54).

Apesar da inexistência de definições concludentes, algumas características nessa categoria de filme já são suficientes para os espectadores defini-los como tal, por exemplo, o voz over, depoimento de pessoas, a câmera em movimento. Essa noção deve-se também a uma classificação prévia da instituição que o produz. Se o espectador já encontra esse rótulo no filme, poderá criar a expectativa de que se trata de algo verdadeiro e sua visão poderá ser condicionada para uma determinada direção. Quando se lê a classificação documentário há uma tendência de aproximá-lo do jornalismo, o qual mesmo tendo conhecimento de todo um processo de preparação da notícia, somente pessoas mais atentas e bem informadas conseguem identificar formas de indução.

Como na ficção, o documentário também tem o seu próprio mercado, como investidores, salas especializadas para suas exibições e festivais para a categoria. Sua circulação fica a cargo de distribuidores e exibidores que vão fomentar esse mercado, como em toda a sociedade capitalista, através da disputa, busca de financiamentos e formação de público. Para sua classificação prévia, precisamos considerar que qualquer obrar para ser classificada em gênero tem que apresentar determinadas características em sua forma. Insistimos que cada documentarista vai imprimir sua personalidade de acordo também com as novas tecnologias que possam permitir uma mudança significativa na sua maneira de narrar um documento. Destacamos a capacidade de aparelhos celulares modernos com dispositivos potentes, capazes de fazer filmes e até um mercado incipiente para essa categoria.

A lógica do documentário é sustentar o ponto de vista ou a perspectiva da sua narrativa de acordo com esse objetivo. Sua composição pode se isentar da precisão no processo de montagem e continuidade exigidos pela ficção. A representação de um fato real justifica as tomadas, cortes, imprecisão de sequências. "Assistimos ao que dizem, e o que vemos serve para sustentar, aumentar, senão relacionar as histórias contadas" (NILCHOLS, 2005, p.58). A coerência do argumento muitas vezes narrado em voz over é o que dá consistência ao real apresentado.

1.3.2 MODOS E MOVIMENTOS

Recorrendo ao histórico do documentário, Nichols (2005) menciona cineastas que trabalharam na União Soviética na década de 1920 e início de 1930 e o *Free* cinema na Inglaterra nos anos 50 e o cinema observativo nos Estados Unidos nos anos 60. Partindo desse breve histórico ele vai relacionar períodos em que esse tipo de filme teve uma relevância política para a sociedade destacando a década de 1960 e enfatizando ainda mais sua importância em 1990.O autor vê os *modos* cinematográficos como uma distinção também do filme documentário Relacionando-os ao *movimento*, ele os considera uma base mais ampla de apoio, sendo que um único modo pode derivar vários movimentos e cada um tem a sua ênfase assim ele apresenta: (NILCHOLS, 2005, p.63).

- *Modo poético*: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal.
- *Modo expositivo*: enfatiza o comentário verbal e um lógica argumentativa.
- *Modo observativo*: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta conforme são observadas por uma câmera discreta.
- *Modo participativo*: enfatiza a interação do cinema e tema. A filmagem acontece em entrevista ou outras formas de envolvimento ainda mais direto.
- *Modo reflexivo*: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário.
- *Modo performático*: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento.

O modo expositivo é apontado pelo o autor como o que a maioria das pessoas identificam com o documentário em geral. Agregando a esse modo colocaríamos também a voz over (a voz de Deus). Ela passa ao espectador uma confiabilidade de que o que ele está assistindo é parte integrante e verdadeira do seu mundo real. Ao documentar os fatos geralmente essa voz vai se confirmando através de imagens que ratificam seus argumentos. O que ela esta mostrando não é simplesmente a filmagem de um acontecimento. Sua abordagem do mundo histórico conta com intervenções que de alguma forma termina por moldar nosso olhar sobre o acontecimento. Sua maneira de apresentar o real se faz com uma representação dinâmica, às vezes

emocionante, poética o que a torna agradável, proporcionando prazer em ver na tela o que às vezes já vimos em nossa própria vida de uma maneira bem mais aprofundada.

As fontes de autoridade nos quais costumam-se ancorar o cineastas para convencer o espectador podem fazer passar despercebido um fator básico, o qual Nichols vai chamar de O triangulo da comunicação.

> Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme, e a do público. De formas diferentes todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. (NICHOLS, 2005, p.93).

Temos aí pelo menos três importantes considerações a serem feitas a respeito de cada documentário. Qual a visão de quem fez o filme? Com qual intenção ele foi feito? A qual público se destina? Vendo desse ângulo, chegaremos ao fato de que o "documento verdade", tem sua própria verdade. Resta a esperança de que cada pessoa diante do que lhe é apresentado tenha o senso critico para tirar suas próprias conclusões.

A relevância das considerações aqui apresentadas a respeito de documentário se dá pelo fato de uma de nossas obras a ser analisadas, *Madame Satã*, tratar-se de um docudrama, gênero que transito entre ficção e documentário.

1.3 INDÚSTRIA CULTURAL

A Indústria Cultural refere-se à industrialização da cultura ou seja a cultura produzida em larga escala com o objetivo único de comercialização na área do entretenimento que venha alcançar um maior número de público. O processo industrial afeta a arte que preza pela originalidade e seu poder de comunicação com as pessoas. O produto apresentado pela Indústria Cultural é uma cópia, sem alma, sem aura, apenas uma longínqua representação do original que cumpre sua função dentro do mercado econômico.

O cinema pode ser considerado a arte mais utilizada por essa indústria dado a sua facilidade e necessidade de reprodução. Em artigo *A arterevolucionária* na revista Discutindo a Filosofia, (2007), Tiago Penna faz uma análise da contribuição dessa arte

na vida da sociedade e seus espectadores. Recorrendo ao filósofo alemão Walter Benjamin (1892 - 1940) e seu ensaio *AObra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica* (1935), Penna prioriza essa reprodutividade que para o filósofo causava a dissolução da aura. Benjamin considerava a aura elemento único da obra original, impossível de ser reproduzida. O cinema como arte destinada a grande massa ficaria então impossibilitado da manutenção dessa aura, levando aos seus espectadores apenas cópias reproduzidas industrialmente, devido a esse fato o *link* imediato entre cinema e Indústria Cultural.

A reprodução justificada do cinema amplia seu alcance no meio social e com ele suas mensagens. "O cinema, por toda sua importância social e política, exerce papel crucial no modo de pensar e agir de seus expectadores" (PENNA, 2007), por isso precisamos analisar em que circunstâncias recebemos essas informações. Necessitamos para nossa análise fílmica a consciência de que a Indústria cultural terá sempre sua influência.

Em 2016 a cerimônia do Oscar reparou o que vinha sendo considerado uma injustiça por um grande número de cinéfilos do mundo inteiro, concedeu o prêmio de melhor ator a Leonardo de Caprio. Conhecido pelo grande público desde sua infância, o ator norte americano despontou no cenário cinematográfico interpretando papéis significativos em filmes como *Gilbert Grape aprendiz de sonhador* ou *O diário de um adolescente*, onde ele impressionou a crítica especializada ao interpretar o escritor, músico e poeta Jim Carrol.

Mas a versatilidade do jovem ator que deixou milhões de adolescentes em lágrimas nos cinemas do mundo todo quando morria no final do *blocbuster Titanic* ou escandalizava o público mostrando a amoralidade e imoralidade do inconsequente poeta simbolista Arthur Rimbaud em *Eclipse de uma paixão*, parecia não ser suficiente para convencer o jurado de seu merecimento. A esperança de seus fãs nas muitas vezes que ele teve chance de concorrer ao prêmio e a decepção quando ele não era lembrado , transformavam-se em grandes matérias especulativas e tinham uma explicação comum entre os especialistas no assunto: não se concede um Oscar somente pela capacidade demonstrada do profissional na Indústria cinematográfica, A Academia é composta de membros que julgam muitos outros fatores além do talento e do merecimento, que às vezes parece tão evidente para quem não tem noção de como funciona o sistema. A política que rege o poder nos grandes estúdios é inacessível até mesmo para uma mega estrela que tem sua capacidade inquestionável no almejado retorno financeiro.

No ano de 1998, o Brasil viu-se na expectativa de ganhar a tão sonhada estatueta. A atriz Fernanda Montenegro estava indicada na categoria de melhor atriz pela seu personagem Dora em *Central do Brasil*. Em entrevista ela agradeceu o apoio da população, falou de sua satisfação em estar numa disputa tão importante, mas fez questão de alertar a todos que era necessário controlar suas expectativas. O cantor Caetano Veloso também declarou que aquela indicação já era nosso prêmio, trazer ou não a estatueta era outro assunto. De fato, a vencedora foi Gwyneth Paltrow por sua atuação em *Shakespeare apaixonado*.

Portanto pequenos, mas significativos acontecimentos dentro da indústria cinematográfica precisam ser considerados, vistos dentro de um contexto regido por uma política própria. Naturalizou-se a expressão "coisa de cinema" numa livre associação com beleza, sonho,, riqueza, ostentação. Pessoas com mais informações sabem que o cinema é uma indústria que movimenta muito dinheiro e um número grande de profissionais especializados, que atores, diretores roteiristas e operadores de câmeras são apenas os que de certa forma têm mais visibilidade no processo de se fazer um filme. No entanto, a utilização dessa arte para outros fins que não seja a diversão, lucro e publicidade não chega ao alcance de muita gente. É muito comum profissionais da educação utilizarem-se dessa mídia no intuito de ter mais alcance com seus alunos, sem contudo problematizar a ideologia contida naquela adaptação de uma obra literária ou fatos históricos.

A expressão Indústria Cultura foi cunhada pelo filósofo alemão Theodor Adorno, ela intitula um capítulo da obra *Dialética do esclarecimento* de 1947 escrita por ele e Max Horkheimer. Utilizou-se desse termo para qualificar um modo de fazer cultura que tinha como princípio o mesmo da produção industrial. No caso, a produção de arte tinha como princípio o lucro e a manipulação das pessoas dentro do processo imposto pelo capitalismo. Para atingir seus propósitos, precisavam de estratégias e uma delas foi a criação de um padrão que pudesse atender o maior número de pessoas possível. Contudo essa possibilidade de alcançar grandes contingentes reduzia a arte a uma simples mercadoria, sem criatividade, sem inovação. Um produto do sistema industrial no qual cada um é responsável por uma parte sem que nenhum de seus fabricantes tenha a visão do todo. Vários fragmentos que se juntam pela caminho para um determinado fim, o consumo.

Esse círculo vicioso, alimentado pelo lucro certo, fortalece o sistema capitalista e acaba determinando que tipo de arte deve ser consumido. Na sua produção em larga escala para satisfazer a grande massa, produz uma arte entendida como de

péssima qualidade. Como consequência, quem a consume acostuma-se à sua inferioridade tornando-se também inferior com seu potencial intelectual danificado, incapaz de apreciar qualquer manifestação artística ou cultural que venha ter qualidade. O que tinha como objetivo ser arte, torna-se simplesmente uma mercadoria que promove uma satisfação efêmera no consumidor transformando-o em objeto receptor inconsciente, cada vez mais acrítico às situações propostas.

Dessa forma, cheia de armadilhas, a Indústria Cultural aprisiona esse indivíduo que já nem precisa mais se dar ao trabalho de pensar, ela tem um leque de opções e seu único trabalho é a escolha. De acordo com a situação, apresenta esquemas prontos para serem empregados e seu objetivo é que todos, principalmente os formadores de opiniões, possam ter sua percepção obscurecida, pois isso vem ao encontro de sua ideologia cada vez mais presente no mundo das pessoas e influenciando até mesmo o seu conceito de felicidade. Sentimos a necessidade de salientar que Indústria Cultural é uma cultura para as massas, que se utiliza de um padrão estético e receptivo que objetiva angariar lucros, enquanto a cultura de massa seria aquela que privilegia costumes e regionalizações de um grande número de pessoas.

Nossa necessidade vem do fato de a *Arte Pop* ocupar um importante espaço nessa disputa, mas precisamente o seu grande expoente Andy Warhol. Essa cultura teve uma influência radical na mentalidade de uma época. Seus padrões de vida eram a juventude, boa imagem e o consumismo. Nos anos 60 a interminável guerra do Vietnã desestabilizava toda a sociedade norte- americana fazendo surgir a cada dia novos escapismos que pudessem amenizar de alguma forma aquela angústia. Nesse contexto a arte envolveu-se com a cultura popular e ambas se aproximaram da publicidade, rompendo assim as barreiras da arte considerada elitista e a popular. Apesar das críticas, principalmente a respeito de sua superficialidade,a *Arte pop* conseguiu se firmar no mercado. A precisão de Warhol ao entender aquele momento distanciando-se da alienação, o possibilitou chegar a uma obra crítica que retratou de maneira satisfatória aquela sociedade.

Warhol começou a ver na televisão o poder dos meios de comunicação, de como ela mudava a relação do homem com a sociedade através de sua representação e assim ele chega as suas experiências cinematográficas. O artista confessa que a televisão foi para ele na época uma espécie de psiquiatra, porque esquecia de seus problemas vendo o dos outros. A influência desse veículo dentro das famílias foi um descentramento causando uma confusão de tempo, espaço e realidade

trazida pelas imagens. Dentre as características de sua obra está a repetição de imagens seja ela na fotografia ou na serigrafia. Repetição como discurso, segundo ele "a ideia de América é tão maravilhosa porque, quanto mais igual algo é, mais americano é".(WARHOL, 2007). Esse método como conceito de igualdade está ligada ao fator homogeneizador da democracia, mas em outro sentido, está também ligado ao poder dos meios de comunicação e, em especial ao mais atual daqueles anos, a televisão, que por seu grande poder de difusão, introduziu importantes mudanças socioculturais nas formas de pensar e no comportamento

A sua repetição aludia então à reprodução em série em que a modernização padronizava a todos desde o que comer até o que pensar. Seria também uma maneira de desensibilização quando os noticiários repetiam notícias e imagens de tragédias até que elas deixassem de incomodar. A massificação total onde as pessoas perdiam por completo sua capacidade crítica, apenas consumindo o que lhe era imposto.

De acordo com o seu conceito de Indústria Cultural, Adorno vem enfatizar a presença do cinema, que segundo ele assim como o rádio, assume-se como um sistema de negócio que indisfarçadamente visa ao lucro e mais precisamente a padronização de seus consumidores. A distinção entre filmes A e B mantém-nos presos através de uma falsa hierarquia de qualidade que os direciona à categoria de produtos de massa que lhes foram preparados classificando-os em um grupo de renda. Essa Indústria anula a capacidade de o sujeito fazer suas próprias opções. Ele já recebe tudo pronto de acordo com a intenção manipuladora da agência cultural. Tudo isso num esquema confirmado e composto pelos detalhes bem pensados de cada produto. As peculiaridades de cada obra são suprimidas considerando a obtenção de um produto total que se enquadra dentro de um padrão que possa atender às pretensões dessa indústria que visa o consumo universal.

> A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da Industria Cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer que tanto se assemelha, (ADORNO, 2007, p.17).

A Indústria Cultural é meticulosamente cuidadosa quando se refere ao seu processo de manipulação, cerceando o sujeito de todos os lados, seja no seu trabalho ou no seu lazer. Trabalha no intuito de construir e fortalecer o seu universo com uma

linguagem própria, padrões pré estabelecidos e controle absoluto em todos os setores da sociedade. Sua violência vem na repetição disfarçada em inovação, mas sempre reproduzindo a mesma obra. Violência que permanece na indústria de entretenimento. Sua força reside na criação de necessidade. Segundo Adorno

> A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair dos processos de trabalhos mecanizados, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo (ADORNO, 2007, p. 31).

Mesmo no seu momento de lazer, o homem do capitalismo tardio não consegue se desligar do seu trabalho. Pensando na influência dessa mídia dentro das escolas, que é um agente disseminador de conhecimento, Mocelin (2009), em *História e cinema : educação para as mídias,* fala da necessidade de se ter uma educação para as mídias e letramento midiático. O autor mostra o atraso do Brasil nessa área em relação a outros países que há algum tempo já têm essa preocupação.

> Embora os estudos da relação educação-comunicação possam ser atreladas à Escola de Frankfurt, a educação para as mídias requer necessariamente, a análise das relações entre os meios de comunicação, a cultura popular e o controle social por meio da manipulação ideológica. Por isso é extremamente atual. (MOCELIN, 2009, p. 34).

Dentro dessa educação está inserido o letramento midiático que vai além da simples alfabetização, o que seria apenas a aquisição de códigos. Esse letramento capacita o aluno a analisar e avaliar criticamente todas as mensagens recebidas, dá a dimensão do que é realidade o que é construção, filtros e domínios que ele deve ter para não ser apenas um consumidor passivo. Estaria atento então que:

- *Os meios de comunicação são construções.*
- *Os meios de comunicação constroem a realidade.*
- *Audiências negociam significados. A produção midiática traz implicações comerciais.*
- *Toda produção midiática contém mensagens ideológicas e juízos de valor.*
- *Os meios de comunicação tem poder social e político*.(MOCELIN, 2009, p.36)

Os estúdios cinematográficos tem sua ideologia trabalhada em personagens, ideias que vão representar a classe média dependente. Dessa forma seus

espectadores estão sempre na área da probabilidade. Todos tem a possibilidade de ser o escolhido da vez para desfrutar os benefícios do sucesso como fortuna e reconhecimento. A distância que o separa dessa realização não é motivo para que ele não se alegre com a felicidade do outro ou que desista de um dia estar ali ocupando aquele lugar. A ideologia comanda esse mundo de escolhas sempre obedecendo aos padrões convenientes à Indústria Cultural. como por exemplo a escolha certa de determinada atriz ou ator para interpretar um personagem que precisa de uma identificação imediata com os espectadores. Isso proporciona-lhes a sensação de fazer parte desse mundo.

A construção de celebridades obedece à necessidade dessa indústria que se dispões das pessoas como simples objetos manipulados para a manutenção de lucros. No livro *Confissões de um ator* (1982) Laurence Olivier fala do absurdo contrato que sua mulher a atriz Vivien Leigh teve que assinar para interpretar Scarlet O'hara no filme *...E o vento levou*. Presa a esse documento, a atriz perdeu grandes oportunidades dentro do cinema ficando praticamente reduzida a esse personagem. Na constelação cinematográfica não é raro astros e estrelas que se apagam para sempre porque não se fazem mais necessários. A ideologia reinante na Indústria Cultural mantém o total domínio do mercado social. Perante a ela o indivíduo tem duas opções: colaborar ou marginalizar-se. Para o sistema é fundamental as pessoas não terem controle sobre os seus pensamentos, fazer o que lhes é ordenado, caso contrário elas são rechaçadas.

O que parece restar de todas essas considerações a respeito da manipulação evidente da Indústria Cultural é que estamos completamente desarmados diante de um poderio tão absoluto. Silva (2012) no seu artigo *Adorno e a Indústria Cultural*, lembra que o filósofo em outra obra *Na teoriaestética* tenta explanar seus pensamentos sobre a salvação do homem. Nessa obra adorno apresenta a Arte como libertadora do homem, o que pode fazê-lo um ser autônomo, humano. Enquanto para a Indústria Cultural ele é um mero objeto de trabalho e consumo na arte ele é um ser livre para pensar, sentir e agir. A Arte como perfeição na realidade imperfeita. Ressalta também que para o filósofo a Indústria Cultural não pode ser pensada de maneira absoluta, ela possui uma origem histórica e portanto pode desaparecer.

CAPÍTULO - 02

2.1 RAÇA

2.2 RACISMO E

2.3 A DISCRIMINAÇÃO DAS PESSOAS NEGRAS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

2.1 RAÇA

> Etimologicamente, o conceito de raça veio do italiano *razza*, que por sua vez veio do latim *ratio,* que significa sorte, categoria, espécie. Na história das ciências naturais, o conceito de raça foi primeiramente usado na zoologia e na botânica para classificar as espécies animais e vegetais. Foi nesse sentido que o naturalista sueco Carl Von Linné, conhecido em português como Lineu (1707 - 1778), o usou para classificar as plantas em 24 raças ou classes, classificação hoje inteiramente abandonada. (MUNANGA; 2004, p. 17).

Não encontramos melhor forma de iniciar esse texto sobre raça que não fosse essa citação precisa do professor Dr. Kabengele Munanga no seu artigo *Uma abordagem conceitual das noções das raças, racismo, identidade eetnia*, no livro organizado por André A. P. Brandão, *Programa de educaçãosobre o negro na sociedade brasileira* (2004), no qual ele apresenta o seu conceito de raça. No artigo, o autor faz um retorno ao histórico da palavra percorrendo seus caminhos do latim medieval ao francês para chegar a conclusão de que o deslocamento do termo do meio científico para o social já trazia em si uma facilidade para outros empregos que não fosse aquele necessário para a utilização dentro da ciência, passando a legitimar as relações de dominação e sujeição entre classes sociais (nobreza e plebe). (A.BRANDÃO; 2004, p. 17). Isso mesmo não havendo nenhuma diferença entre os indivíduos.

O eurocentrismo viria corroborar com essa concepção de raça, tão conveniente para o continente europeu que tinha seu ideário de domínio. Questionar o surgimento do "outro" e o seu real valor era mais uma forma de garantir seu poder, firmando-se nas escrituras sagradas, de acordo com a teologia que o beneficiava, via-se como superior, portador da razão e com capacidade para reconhecer ou não a humanidade desses outros (ameríndios, negros, melanésios, etc.).

Nesse contexto de domínio europeu, mudanças de cunho social e política trouxeram a contestação do monopólio da igreja, sobre o conhecimento e os plenos poderes da realeza sobre o povo, e também a luz ao século XVIII sobre questões sociais e humanitária. Debates e questionamentos a respeito dos recém descobertos foram o ápice daqueles filósofos iluministas, que de acordo com a racionalidade pretendiam uma sociedade mais justa.

> Assim lançam mão do conceito de raça já existente nas ciências naturais para nomear esses outros que se integram à antiga

> humanidade como raças diferentes, abrindo o caminho ao nascimento de uma nova disciplina chamada história natural da humanidade, transformada mais tarde em biologia e antropologia física. (Munanga, 2004, p.18).

Munanga vê a diversidade humana como incontestável. Aceita a necessidade da classificação como procedimento num mundo onde temos tantas opções e ela parece ser inerente ao ser humano, desde que seja utilizada para classes diferentes: animal/vegetal, categoria/subcategoria, mas não concorda com a necessidade de classificar a diversidade humana em raça já que são todos da mesma espécie (homo sapiens). As variações entre pessoas seja cor, biótipo, não tiram delas sua classificação como humana. Esse procedimento de racializar o indivíduo é o condutor do grande conflito que tem regido toda a comunidade humana.

Para a classificação, leva-se em conta semelhanças e diferenças. A cor da pele foi um critério fundamental entre as "diferenças" para a criação das chamadas raças consideradas até o momento: a branca, negra e amarela. Todavia Munanga desabona esse método para se chegar a quaisquer conclusões.

> Ora a cor da pele é definida pela concentração de melanina. É justamente o grau dessa concentração que define a cor da pele, dos olhos, e do cabelo. A chamada raça branca tem menos concentração de melanina, o que define a sua cor branca, cabelos e olhos mais claros que a negra, que concentra mais melanina e por isso tem pele, cabelos e olhos mais escuros, e a amarela, numa posição intermediária, que define a sua cor de pele que, por aproximação, é dita amarela Ora, a cor da pele resultante do grau de concentração da melanina, substância que possuímos todos, é um critério relativamente artificial. Apenas menos de 1% dos genes que constituem o patrimônio genético de um indivíduo são aplicados na transmissão da cor da pele, dos olhos e cabelos.(MUNANGA, 2004, p.19-20).

O autor continua sua desconstrução da tal relevância que se dão aos fatores externos como classificação de raça citando exemplos de indivíduos com as mesmas características físicas em diferentes lugares da terra, portanto pele, olhos e cabelos seriam insuficientes para determinar a raça de um indivíduo. Entretanto tamanho interesse em sustentar teorias infundadas agrega outros critérios como formas de nariz, olhos, queixo, crânio, nada que um estudo científico não pudesse contestar e comprovar equívocos

Com o progresso da ciência no século XX, a genética apresentou os marcadores genéticos. Estudos no sangue revelaram características marcantes de

cada grupo, mas a tentativa de determinar raças através desse estudo novamente tornou-se inviável devido às muitas subdivisões e possibilidades infinitas. Os desencontros de teorias e estudos levaram os estudiosos do assunto a uma conclusão: "biológica e cientificamente, as raças não existem".(MUNANGA, 2004, p.21).

> A invalidação científica do conceito raça não significa que todos os indivíduos de todas as populações sejam geneticamente semelhantes. Os patrimônios genéticos são diferentes, mas essas diferenças não são suficientes para classificá-las em raças. (MUNANGA, 2004, p. 21).

Retornando a sua reflexão, Munanga reafirma que tais estudos no intuito na classificação de raças pelos cientistas não trazem em si nenhum malefício se eles ficassem apenas nesse âmbito de catalogação. O problema é que suas intenções iam além, e desde o início o conteúdo analítico de sua pesquisa acenava para o direito de hierarquizar, sobrepondo uma determinada "raça" à outra, decretando superioridades, melhores capacidades psicológicas, intelectuais e outras de acordo com as características físicas, sobretudo a cor da pele. De acordo com essa seleção, a "raça branca" foi a mais favorecida, com o direito inclusive de dominar as demais. A negra por ter a pele mais escura seria a menos capacitada e por isso mais sujeita à submissão.

Com essa pseudociência chegaram então à raciologia, uma doutrina que justificava e legitimava tudo que degradava a condição física e psicológica do povo negro. O deslocamento dessa doutrina dos círculos intelectuais e acadêmicos para o meio social culminou em grandes catástrofes, como por exemplo a intenção dos nazistas em exterminar negros e negras durante a Segunda Guerra Mundial.

> Podemos observar que o conceito de raça, tal como o empregamos hoje, nada tem de biológico. É um conceito carregado de ideologia, pois assim como todas as ideologias, esconde uma coisa não proclamada: a relação de poder e dominação. (MUNANGA, 2004, p.22).

O deslocamento do conceito de raça tem nos dias atuais agregado ideologias dentro de uma categoria discursiva em prol de poderes e seu conceito sofre alteração de acordo com a sociedade. Tomamos como exemplo o texto de Oracy Nogueira

Preconceito racial de marca e preconceito racial deorigem (2006) no qual o autor discute a relação do preconceito no Brasil e nos Estados Unidos.

> Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência isto é quando toma por pretexto para suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é de marca, quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico para que sofra as consequência, diz-se que é de origem. (NOGUEIRA, 2006, p 292).

Segundo o autor no Brasil temos um preconceito de marca (de cor) que determina uma preterição, mas admite exceções dentro de seu sistema considerando determinadas vantagens que o indivíduo possa apresentar, como a educação, classe social. Já o preconceito de origem exercido nos Estados Unidos é irredutível. A origem da pessoa determina o seu lugar. Enquanto o preconceito de marca considera o fenótipo ou a aparência racial, o de origem considera as potencialidades hereditárias. Dessa forma uma pessoa branca no Brasil é considerada negra nos Estados Unidos se tiver essa descendência.

A conclusão de Munanga ao que fizeram com o conceito de raça é que o utilizaram como um desrespeito à diversidade étnica e cultural de um grupo de indivíduos. Citando Darwin em *A evolução da espécie* (1859), ele lembra a importância dessa diversidade genética, pois ela é que dá capacidade ao indivíduo de sobreviver no universo, desenvolvendo suas defesas para adaptar-se ao meio em que vive. Em tempos quando não se contava com os artifícios da medicina, seria impossível o indivíduo desprovido de melanina suportar o sol de determinadas regiões do planeta. Ou aos com excesso da substância absorver a necessária vitamina D para o organismo numa região de muito frio. Portanto o que se usa para oprimir e menosprezar é na verdade o que garante a sobrevivência da raça humana na terra, pois ela precisa da diversidade.

Guimarães (2009), apresenta o conceito raça e as teorias biológicas sobre o termo como algo relativamente recente. De acordo com suas pesquisas só a partir do século XIX com as teorias poligenistas, raça passou a designar as diferenças que dividiam os seres humanos. Por iniciativa da UNESCO após a Segunda Guerra uma reunião de biólogos, geneticistas e cientistas sociais acordaram que raça era um conceito limitado para classificar o ser humano, sendo melhor a utilização de "população". Consideraram também que as diversidades genéticas e traços humanos, exceto o grupo sanguineo, não poderiam atribuir diferenças biológicas. Tais diferenças

eram condicionadas pelo meio sócio cultural de cada indivíduo. Dessa forma "Os fenótipos seriam uma espécie de matéria-prima física e ganhariam sentido social apenas por meio de crenças, valores e atitudes. (GUIMARÃES, 2000, p.24).

> O conceito de "raça" não faz sentido senão no âmbito de uma ideologia ou teoria taxonômica, à qual chamarei de racialismo. No seu emprego científico, não se trata de conceito que explique fenômenos ou fatos sociais de ordem institucional, mas de conceito que ajude o pesquisador a compreender certas ações subjetivamente intencionadas, ou o sentido subjetivo que orienta certas ações sociais. (GUIMARÃES, 2009, p.31).

Vemos portanto na conclusão do autor, assim como em Munanga, uma recusa ao conceito de raça que se desloca da sua utilização dentro dos termos científicos de natureza taxonômica para discriminar e outorgar poderes servindo a uma ideologia social que considera a população negra inferior as demais populações

Para Stuart Hall "Raça é uma construção discursiva, um significante deslizante". (2015), A justificativa de Hall para o seu significante deslizante ou flutuante e a construção discursiva a respeito do conceito raça é que todas as tentativas para fundamentá-lo mostraram-se insustentáveis, precisando portanto valer-se do contexto sócio cultural para acomodar as teorias científicas a respeito das características genéticas.

> Deduzo da intensa atividade de pesquisa a lição incômoda de que posições políticas opostas muitas vezes derivam do mesmo argumento filosófico. E embora a explicação genética do comportamento social e cultural seja frequentemente denunciado como racista, as definições genéticas, biológicas e fisiológicas de raça passam bem, obrigado, nos discursos de senso comum de todos nós.(HALL, 2015)

Hall nota que a imprecisão a respeito do conceito raça varia de acordo com o ambiente social sendo esse conceito mais próximo da linguagem do que da biologia. "Raça funciona como uma linguagem. E os significantes se referem a sistemas e conceitos da classificação de uma cultura, as sua práticas de produção de sentido".(HALL, 2015) Pensando em todas as redefinições possíveis nesse processo ele diz ser impossível fixar o sentido de um significante. É uma discussão em aberto que pode ganhar novos elementos a todo instante, inclusive muitos deles se

contradizendo dentro de sua própria concepção. O significante flutuante apresenta diferenças de acordo com o ambiente onde ele está inserido.

2.1.1 EUGENISMO E DARWINISMO SOCIAL

Diferentes teorias de pensamento como o positivismo, o evolucionismo, o darwinismo, propuseram novos estudos a partir de 1870. Para entender as doutrinas raciais do século XIX é necessário um retorno ao iluminismo e suas reflexões. Diversos autores vão dividir opiniões de pesquisadores que detém o poder de conhecimento e de alguma forma ainda estão sob a influência da Revolução Francesa que considerava os diversos grupos como "povos", "nações" e não como raças diferentes. (SCHWARCZ, 1993, p.47). .

> O tema raça é introduzido na literatura mais especificamente em inícios do século XIX, por George Cuvier, inaugurando a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanas. (STOKING, apud SCHWARCZ, 1993, p.47).

Assim alguns autores como Rosseau vão defender a noção de humanidade una, enquanto outros vão afirmar o contrário. Diferentes concepções ao longo do tempo vão acarretar uma reação contra a visão unitária da humanidade propagada pelo iluminismo. A ideia de igualdade não favorecia a certos setores políticos da sociedade. Dessa forma a noção de raça foi se aproximando de povo e assim surgiu o discurso racial mais como um debate referente à cidadania, possivelmente uma tentativa de aproximação aos conceitos estabelecidos pela Revolução Francesa.

Nesse cenário de debates de ideias pós e contrárias às doutrinas raciais, Schwarcz (1993) retoma um antigo problema sobre as origens da humanidade, as visões *monogenista* e *poligenista*. A primeira seguia os preceitos bíblicos, o homem originado de uma mesma fonte, a humanidade una "sendo os diferentes tipos apenas um produto".(SCHWARCZ; 1993, p.48). Essa visão teria sido dominante até meados do século XIX com um maior número de pensadores. Como divergente a hipótese poligenista a partir de meados desse mesmo século, tendia mais para as ciências biológicas, acreditavam na variedade dessas fontes e suas diferenças raciais. A visão poligenista foi base para muitos estudos na área da biologia, antropologia, mais

precisamente sua aplicação na frenologia e antroprometria, "teorias que passavam a interpretar a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção do cérebro dos diferentes povos."(SCHWARCZ, 1993, p. 48).

O embate dessas duas correntes foi amenizado em 1859 com a divulgação de *A origem das espécies* de Charles Darwin. A teoria desse autor teve um forte impacto na comunidade científica transformando-se em referência obrigatória nos estudos afins da época. A linguagem acessível da obra proporcionou-lhe grande popularidade. É indiscutível que várias apropriações das teorias desse cientista serviram como justificativa para dominação e outros procedimentos que fugiam ao meio de estudo científico e suas finalidades. O darwinismo social foi um incentivo maior para a renovação das perspectivas poligenistas que fizeram um *link* entre "seleção natural" e a mestiçagem racial, esse fenômeno acarretaria a diferença causando a degeneração na raça devido o cruzamento inadequado de "espécies diversas".(SCHWARCZ, 1993, p. 56).

A polêmica em torno da situação novamente dividia os cientistas. A miscigenação seria ou não um fator negativo para a humanidade? Monogenistas e poligenistas procuravam fundamentar suas ideias de acordo com as teorias de Darwin, cada corrente procurando se sustentar[8]. Evolucionistas sociais passaram a destacar o valor da cultura no meio dessas questões. Para eles o desenvolvimento cultural se fazia em estados sucessivos comuns a toda humanidade, obedecendo à influências do meio passando por estágios obrigatórios comuns a toda a humanidade considerada como única.

Próximo às teorias do evolucionismo social, a escola determinista geográfica acreditava na total influência do meio no desenvolvimento cultural, enquanto outra corrente, o darwinismo social, que denominava a escola determinista de cunho racial, via na miscigenação uma degeneração das raças, já que não ficariam puras, sendo essa degeneração extensiva ao meio social. Teses contrárias à noção humanistas apresentaram diferenças entre as raças humanas, ratificando com elas a condenação ao cruzamento racial. Esses saberes sobre as raças deram origem ao ideal político que diagnosticou a inferioridade de algumas e o objetivo de eliminá-las. Chegamos então a um estágio mais avançado do darwinismo social, a Eugenia.

> O termo "eugenia" - *eu*: boa; *genus*: geração - foi criado em 1883 pelo cientista britânico Francis Galton. na época conhecido por seu trabalho

[8]Schwarcz (1993), lembra em nota que o próprio Darwin teria se declarado monogenista.

> como naturalista e como geógrafo especializado em estatística, escreveu seu primeiro ensaio na área da hereditariedade humana em 1865, após ter lido *A origem das espécies*. Em 1869 era publicado *Hereditary genius*, até hoje considerado texto fundador da eugenia. (SCHWARCZ,1993, p.60).

A meta da eugenia era fazer uma intervenção na reprodução das populações. O texto de Galton considerava a possibilidade de uma intervenção na reprodução humana trabalhando na sua hereditariedade evitando dessa maneira "seres indesejados", fossem eles por problemas de saúde ou por características físicas. A eugenia ganhou força a partir de1880 e dentre as suas metas a produção de "nascimentos desejáveis e controlados". (SCHWARCZ, 1993, p.60).

O poder desse método de criar grupos sociais desejados através de proibições de casamentos interraciais e outras manipulações acabou por destituir as hipóteses evolucionistas que viam a civilização como certa para a humanidade. O que se acreditava depois da eugenia é que o sucesso da humanidade era a conservação de uma raça pura sem nenhuma miscigenação.

A redefinição de conceitos nesse momento quando a ciência acreditava estar dando seus grandes passos em prol da humanidade abarca também os de desigualdade e diferença, longe do senso comum que os toma como sinônimo, Shwarcz (1993) vai apresentá-los da seguinte forma:

> A noção de desigualdade implicaria a continuidade da concepção humanista de uma unidade humana indivisível, somente marcada por dissimilitudes acidentais e contingentes. As diversidades existentes entre os homens seriam apenas transitórias e remediáveis pela ação do tempo ou modificáveis mediante o contato cultural. Já o conceito de diferença levaria à sugestão de que existiriam espécies humanas ontologicamente diversas, as quais não compartilhariam de uma única linha de desenvolvimento. (SHWARCZ, 1993, p. 61-62).

De acordo com essas concepções desde que a classificação fosse a "diferença" não haveria mais o que fazer. A raça diferente jamais chegaria a igualdade. Mais uma vez a noção de unidade humana indivisível estava fora de cogitação. Essa desigualdade indubitavelmente seria aplicada às hierarquias e, voltando às teorias de Darwin, vai sobreviver ao ambiente aquele que for mais forte.

Justificando suas teorias raciais, poligenistas vão intensificar seus estudos. Segundo Schwarcz (1993, p.62), para E. Renan existiriam três grandes raças - branca, negra e amarela. Ele justifica a inferioridade da negra , amarela e miscigenada pela

sua incapacidade (impossibilidade) de se tornar civilizada. Raças que não conseguiriam adaptar-se a características que não faziam parte de sua natureza. Outros teóricos racistas também apresentaram diferentes estudos, todos focados na mesma meta: derrubar a noção monogenista de que a humanidade é única, que as desigualdades não tornavam as raças diferentes, pois para admitir essa noção teriam que dispensar suas políticas de hierarquia , domínio, e isso causaria um dano irreparável para o poder que governava o mundo.

Relacionando raça e etnia, Munanga lembra que "raça é morfobiológico e etnia é sociocultural, histórico e psicológico"(.MUNANGA, 2004), o que o autor explica é que num conjunto populacional pode haver diversas etnias, pois esse conceito se aplica a um conjunto de indivíduos com um ancestral comum que vai determinar todos seus costumes. Portanto a vida sóciocultural do indivíduo não depende só do conceito de raça. Dentro de uma mesma raça pode haver uma cosmovisão diferente.

2.1.2 RAÇA E BRASIL

"Formamos um país mestiço... somos mestiço se não no sangue ao menos na alma". (ROMERO apud SCHWARCZ, 1993, p. 11).

No que concerne à aplicação do conceito raça e suas implicações em território brasileiro, continuaremos com as reflexões da escritora e professora do departamento de Antropologia de São Paulo, Lilia Moritz Schwarcz em seu livro *O espetáculo das Raças* (1993). Optamos por essa obra devido ao seu conteúdo abrangente e questões relevantes que nos levam a um entendimento da formação de nossos cientistas e a influência de seus estudos para a formação de nossa sociedade.

Tal qual a escritora, propomos como início de nossa reflexão o quadro de M. Brocos, artista da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, *A Redençãode Cam*, que segundo ela foi a imagem de abertura da tese apresentada por João Batista Lacerda, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, no Congresso Internacional das Raças em julho de 1911.Como tema "O Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e evolução". (SCHWARCZ, 1993, p.11). A obra de Brocos, fonte inesgotável de citações e estudos quando se referem a questões

raciais, faz uma possível alusão ao branqueamento. Um homem branco sentado em postura majestosa olha com satisfação a criança branca no colo da esposa com um tom de pele um pouco mais escuro que mostra para ela uma senhora negra com os braços erguidos como se estivesse agradecendo uma graça recebida.

Valendo-se desse quadro e sua leitura consagrada de que a personagem negra está agradecendo por ter como descendente uma criança branca e os muitos projetos da época que tinham como objetivo o branqueamento da população, já podemos falar de início da grande batalha que seria travada contra a "raça negra". É nesse viés que a autora vai nos conduzindo com sua leitura apresentando teses e dados do censo que vão ratificando as teorias de que o Brasil tinha a pretensão de ser um país branco como os europeus.

Para melhor compreensão da sociedade brasileira naquela época e suas pretensões, precisamos considerar a capacidade intelectual da sua população e as ideologias que aqui chegavam diariamente vindas do além mar. O ensino superior no Brasil só foi possível com a chegada da família real portuguesa que com sua transferência para a nova colônia trouxe também possibilidades de ensino e cultura. A fomentação intelectual do jovem país aos poucos foi se tornando distinta, possivelmente pelas grandes distâncias das regiões e a centralização de seus interesses. Caberia a esses intelectuais a construção do nosso país, com suas posições científicas sem um embasamento muito preciso. Não se limitando a isso o país em desenvolvimento apresentava seus problemas políticos e econômicos. O despreparo diante de questões sociais urgentes como o crescimento desordenado dos centros urbanos e uma possível abolição da escravatura, apresentavam um quadro caótico com novidades constantes, não deixando outra opção aos nossos cientistas a não ser recorrer à experiência política imperialista europeia.

> Adotando uma espécie de "imperialismo interno", o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se fazia das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passava a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos - "classes perigosas" a partir de então - nas palavras de Sílvio Romero transforma-se em "objetos de sciência" (prefácio de Nina Rodrigues. 1933/88). Era a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinava inferioridades. (SCHWARCZ, 1993, p.28).

No entanto não houve uma problematização se a ciência aplicada num país europeu com formação e questões distintas as nossas seria adequada para o nosso sistema, se corresponderia às nossas necessidades. O determinismo científico em relação à inferioridade era uma política indisfarçável que beneficiava uma pequena classe branca considerando que a mão de obra daqueles anos era majoritariamente de negros e negras africanas que foram escravizados.

O Brasil teve nesse primeiro momento o seu deslumbramento com a ciência e de alguma forma queria vender para o mundo a imagem de um país moderno, culto, mesmo que para isso precisasse aplicar inoportunamente modelos de conhecimento importados ou expandir a ilustração de seu monarca, D. Pedro II em exposições, expedições e reuniões de cunho científico nacionais e internacionais. (SCHWARCZ, 1993, p. 31). Sem grandes preocupações acabava reproduzindo com sua prática o sistema de dominação que a Europa utilizava sobre os continentes asiático e africano. O consumo intenso da literatura europeia e estadunidense moldaria nossas elites a reproduzir a mesma cultura. O Brasil estava na moda.

Fortemente influenciado pela literatura de cunho naturalista as grandes cidades aderiram a programas de higienização e saneamento. A nova racionalidade científica teria como ápice o eugenismo que causou um impacto sem precedentes nas comunidades pobres e desvalidas da sociedade urbana. A boa intenção e funcionalidade da proposta não dispensaram uma certa violência na sua execução, o que vai gerar incompreensão e revoltas sendo a mais conhecida a "Revolta da vacina"[9].

Convém, entretanto, analisar que as teorias deterministas empregadas nessa empreitada não tinham seu foco apenas na higienização e saneamento, tendo inclusive optado pelas teorias raciais em detrimento das outras. Isso porque tal escolha aproximaria mais o país dos outros europeus. Com essa "necessidade" de identificação, como ficaria a situação do Brasil com o seu alto grau de miscigenação? "Formamos um país mestiço... somos mestiço se não no sangue ao menos na alma". (ROMERO apud SCHWARCZ, 1993, p. 11). Agora caberia aos nossos "homens de sciência" contornar também esse empecilho para tornar o Brasil um país "moderno", "civilizado".

A miscigenação passou então a figurar como um dos grandes problemas da nação que se pretendia europeia. Vários cientistas estrangeiros vão pontuar a

[9]Revolta acontecida no Rio de Janeiro em 1904 quando os positivistas junto com o povo protestaram contra a obrigatoriedade da vacina, causando uma desordem social, principalmente no centro da cidade promovendo barricadas e quebra de bondes.

impossibilidade de progresso devido a essa mistura de raças que teria como produto final um povo sem qualidade específica devido à grande miscelânea. Esse era um fator que na visão externa colocava o país em atraso. Tudo que nossas cabeças pensantes, governantes e determinantes não queriam aceitar.

Um embate intelectual entre os "homens de *sciência*" e os "homens de letras" faria com que depois de muita discussão os primeiros viessem a adotar modelos evolucionistas, infelizmente muito desses modelos já desacreditados na Europa como por exemplo o social darwinista. A falta de uma formação sólida fazia desses cientistas autodidatas pesquisadores incipientes em busca de novos conhecimentos e por conseguinte sua devida aplicação e possíveis adaptações.

> O que interessava não era recordar o debate original, restituir a lógica primeira dessas teorias ou o contexto de sua produção, mas, antes, adaptar o que "combinava" - da justificação de uma espécie de hierarquia natural a comparação da inferioridade de largos setores da população - e descartar o que de alguma maneira soava estranho, principalmente quando essas mesmas teorias tomavam como tema "os infortúnios da miscigenação". (SCHWARCZ, 1998, p.41).

O que conseguimos inferir da citação da autora é que os chamados "homens de *sciências*" se perderam na sua busca científica, muito provavelmente pela falta de um estudo competente e direcionado que lhes pudesse proporcionar fontes adequadas para pesquisa. Num afã de se igualar a países já com tradição científica acabaram por utilizar fragmentos de seus estudos sem levar em conta suas bases teóricas e o contexto local para sua aplicabilidade, restando-lhes então a adaptação que de alguma maneira viesse a contemplar as teorias que eles tinham como verdadeiras.

2.2 RACISMO

Só temos um remédio: branquear, branquear, branquear, e então fazer-nos respeitáveis[10].

[10]Frase de José Antônio Saco, um dos maiores intelectuais cubanos, no início do século XX(DOMINGUES;2004, p. 255).

Revisitando o artigo de Munanga *Uma abordagem conceitual dasnoções de raça, racismo, identidade e etnia* (MUNANGA; 2004), ele nos diz que: "O racismo é uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural." (MUNANGA, 2004, p.24). A criação do termo em 1920 tem passado por leituras, interpretações e definições, sem contudo chegar a um consenso. Naturalmente tem sido relacionado à raça, mas dentre as muitas diferenças, a noção de racismo é sustentada por uma ideologia essencialista que abrange características e fatores que objetivam determinar desigualdades. Para ratificar sua concepção, o racista cria o seu conceito de raça adaptando-o ao meio social e assim justificar sua determinação de melhor, superior, diferente.

Na base da teoria racista estaria sua origem bíblica contida no *Gênese*. O nono capítulo do livro bíblico narra um acontecimento na saga do patriarca Noé que depois do dilúvio, embriagado, deitou-se para descansar. Sua posição indecente provocou comentários desrespeitosos do seu filho Cam. Informado do acontecimento, Noé amaldiçoa o filho condenando-o à escravidão. A partir desse fato, religiosos criaram sua classificação diversificando a humanidade em três raças de acordo com o três filhos de Noé: Jafé (ancestral da raça branca), Sem (ancestral da raça amarela) e Cam (ancestral da raça negra). (MUNANGA, 2004, p.25). A maldição de Cam e toda sua descendência seria a justificativa bíblica para a escravização da população negra.

Em dissertação de mestrado sobre a obra de M. Brocos, *A redençãode Cam*, Lotierzo (2013) analisando o texto religioso constata que há referências a castigo e servidão, mas nenhuma passagem que evidencie a extensão da pena a descendentes e em nenhum momento se faz referência à África, portanto essa teoria é digna de uma maior problematização.

A segunda origem do racismo, de acordo com o mesmo artigo de Munanga já se ancora na biologia, "ela se origina na classificação dita científica" (idem) consideram-se irreversíveis caracteres físicos que influenciam no comportamento humano. Cor da pele e traços morfológicos seriam então as novas formas simbólicas que determinariam o conceito racial. Essa foi de grande contribuição para a ideologia racista porque apresentou um cunho científico "inquestionável" para sua hierarquização humana. Já que a base teórica dessa ideologia é a ciência nada mais conveniente do que estudos e dados que pudessem consolidá-la. Em um desses estudos sobre a classificação da diversidade humana, Lineu (MUNANGA; 2004) divide o homo Sapiens em quatro raças:

> - americano: o próprio classificador descreve como moreno, colérico, cabeçudo, amante da liberdade, governado pelo hábito, tem o corpo pintado.
> - asiático: amarelo, melancólico, governado pela opinião, preconceito, usa roupas largas;
> - africano: negro, fleumático, astucioso, preguiçoso, negligente, governado pela vontade de seus chefes (despotismo), unta o corpo com óleo ou gordura, sua mulher tem vulva pendente e quando amamenta seus seios se tornam moles e alongados;
> - europeu: branco, sanguineo, musculoso, engenhoso, inventivo, governado pelas leis, usa roupas apertadas. (MUNANGA, 2004, p. 25-26).

Munanga questiona os métodos que possibilitaram ao autor do estudo a chegar a tais conclusões e vê como maior problema o fato de essas teorias terem se tornado com o tempo parte do imaginário coletivo e continuarem a ser reproduzidas, mesmo com as mudanças apresentadas nos anos 70 a respeito dessa concepção biológica. Todavia o autor nota o deslocamento do conceito do racismo do termo raça passando a integrar uma nova forma de opressão. O "racismo" contra mulheres, homossexuais, pobres, burgueses. Temos nesse caso, o uso popularizado de racismo qualificando qualquer atitude ou comportamento de rejeição e de injustiça social. (MUNANGA, 2004, p.26).

Munanga vê essa generalização como mais um complicador para o povo negro, grupo foco dessa atitude opressora e mais penalizado com ela. A banalização do termo diminui "teoricamente" essa opressão já que esse grupo não seria o único a passar por esse sofrimento, portanto não tem direito a tantas reclamações. Novamente uma armadilha ideológica, porque como ele lembra, acontecimentos antes dos anos 70 já apontavam para essas intenções como o *apartheid* na África do Sul que "foi oficialmente definido como um projeto político de desenvolvimento separado, baseado no respeito das diferenças étnicas e culturais dos povos sul africanos"(MUNANGA, 2004, p. 27). A ideologia sempre tem uma roupagem nova e atraente que esconde seus reais interesses de dominação e manipulação para o que ela chama de "outro" ou considera diferente.

Com a leitura de Munanga fica a certeza de que o racismo, assim como outros conceitos, não permanece estagnado, se atualiza de acordo com o tempo e as condições sociais. As muitas batalhas que são travadas no dia a dia por grupos consideráveis que lutam contra esse mal apresentam bons resultados, mas tem

sempre a frente uma apresentação nova do problema. A fluidez impossibilita sua erradicação porque ele está sempre se adaptando aos novos ambientes.

2.2.1 A CIÊNCIA A SERVIÇO DO RACISMO

Todas as práticas racistas têm peso comum dentro de sua perversidade. O ideal do branqueamento.não só descrimina o povo negro como tenta exterminá-lo.

> O branqueamento foi uma das vertentes ideológicas assumidas pelo racismo da *belle époque*. Ele, em vários momentos, se confundia com a própria ideologia racial da elite brasileira. E, como esta lhe conferiu estatuto científico, ocultava-se o racismo antinegro que trazia na sua essência. (DOMINGUES, 2004, p.254).

Houve no Brasil na virada do século XX um grande movimento que pretendia o clareamento da pele da sua população o que proporcionou às pessoas negras mais angústia, mais exclusão do meio social. Domingues (2004), chama atenção para o fato de que esse movimento não foi apenas um ato intelectual, ele atendia aos interesses da elite brasileira. Segundo ele esse era um projeto de toda a América Latina, tendo seu auge aqui no Brasil.

A teoria do branqueamento pregava a superioridade da "raça branca" que com o tempo conseguiria miscigenar a população a ponto de exterminar negros e índios. Por isso incentivava casamentos com pessoas brancas para ir "purificando a raça". Isso por volta de 1900. Mais de cem anos depois não tivemos muita mudança nessa mentalidade imposta e cultivada por uma ideologia que privilegia essa raça acreditando ser ela seu ingresso para o almejado primeiro mundo.

Devido à grande quantidade de africanos existentes no Brasil, era necessário a vinda de muitos imigrantes arianos que pudessem "purificar a nação". A dificuldade de adaptação nos trópicos fez com que os alemães fossem substituídos pelos procedentes de países latinos como portugueses, espanhóis e italianos para cumprir a missão. Com essa iniciativa, pelos cálculos de Batista de Lacerda (DOMINGUES, 2004. p.256), dentro de um século a população branca brasileira seria de 80%, mestiços negroides 3%; indígenas 17% e negros 0. Ressaltamos que negro aqui não coincide com a classificação atual utilizada pelo IBGE.

Pior que a estimativa de Lacerda era sua sentença de que o negro era responsável pelo seu estado de degradação social. Era uma raça desorganizada, não tinha união, iniciativa, viviam perdidos como animais extraviados e não conseguiam se organizar dentro da sociedade. Depois da abolição raça não estava conseguindo sobreviver, por isso sua extinção era um fato concreto (DOMINGUES, 2004, p.256). Isso reforça mais uma vez a constante e indispensável teoria para a ideologia racista que considerava a inferioridade da raça negra que justificou sua escravização.

Nem todos os estudiosos eram otimistas como Lacerda, Sílvio Romero previa um tempo de três ou quatro séculos para a limpeza total do sangue brasileiro. Ele considerava o desaparecimento progressivo do índio, extinção do tráfico de africanos e a ininterrupta chegada de imigrantes europeus. O Primeiro Congresso de Eugenia em 1929 coroou o ideal de branqueamento. Tinham encontrado a solução para o problema brasileiro. Conseguiriam então formar uma raça superior como os países europeus.

Se num primeiro momento os negros africanos foram necessários no Brasil para ajudar no seu desenvolvimento com seu trabalho escravo, a eugenia agora os rechaçava, a entrada de mais *pretos* no país comprometia o seu processo de purificação da raça. Para evitar esse desastre a eugenia tinha como unanimidade a exclusão da imigração de todas as correntes que não fossem brancas.

Na defesa do projeto de branqueamento havia estudos que desqualificava a população negra com afirmações de sua baixa capacidade intelectual, incapacidade de se sustentar sem a proteção da superioridade branca. Por essas e outras razões apresentadas, o branqueamento seria de proveito geral libertando inclusive os futuros negros, já que o máximo que essa raça conseguia era uma imitação mais ou menos perfeita dos hábitos e costumes da raça branca. (VIANA *apud* DOMINGUES, 2004, p.260).

Os estudos de Oliveira Viana (1883 - 1951), advogado, historiador e intelectual mestiço, que Domingues acredita ser o principal porta voz da ideologia racial do Estado brasileiro nas primeiras décadas do século XX, mostram também que a injeção do sangue europeu na miscigenação do povo brasileiro seria a salvação para o povo negro que sofria de muitas doenças com um alto índice de mortalidade, crescimento vegetativo negativo, penúria social que induzia ao alcoolismo. O branco trazia em si a missão redentora de tirar o negro de seu destino cruel fadado à inferioridade.

A raça ariana era um modelo de perfeição e isso incluía também a estética, por isso a população brasileira não seria somente saudável e de alta capacidade

intelectual, seria também bonita, já que o conceito de beleza da época considerava o tipo étnico negroide feio. O branqueamento só traria contribuições para o Brasil. Vendo por esse ângulo, o racismo seria um bem que previa o país do futuro. Domingues acredita que talvez daí venha o fato de ele ter influenciado muitas das políticas públicas daquela época (DOMINGUES, 2004, p.262). Naturalizou-se então o branqueamento. Passou a fazer parte do senso comum esse ideal em piadas e brincadeiras que perpetuam o racismo mesmo entre aqueles que querem combatê-lo.

O branqueamento pretendido através da eugenia com sua possível manipulação científica, caso viesse a funcionar como imaginavam, seria na melhor das hipóteses um processo a longo prazo. O Brasil tinha pressa em se tornar moderno, civilizado, inteligente, europeu. Passaram então a camuflar a vergonhosa miscigenação nacional através do seu censo, declarando-o um país de brancos. Para essa invisibilidade dos negros retiraram do senso em 1900 e 1920 o item "cor" da população. Segundo o autor essa invisibilidade colocada a serviço do branqueamento teve um duplo sentido: negar a existência do negro e silenciar as questões em torno da questão racial. (DOMINGUES, 2004, p.262).

Com o aumento da população branca devido à chegada de muitos imigrantes, principalmente italianos para a região de São Paulo, cresce o entusiasmo dos estudiosos que viam na miscigenação uma única possibilidade, o branqueamento e nunca o enegrecimento. Dessa forma surge novas formas de classificação dependendo do grau de pigmentação da pele: quase-branco, semibranco ou sub-branco e não quase-negro, semi negro ou subnegro. (DOMINGUES, 2004, p.265-266).

Reproduzindo as estimativas feitas por Alfredo Ellis Júnior(1896 - 1974), formado em direito, político e professor de sociologia e história da então futura Universidade de São Paulo (USP), Domingues(2004), mostra que de acordo com a pesquisa do cientista,o branqueamento tinha como aliado a própria natureza que estava se encarregando de exterminar a raça negra, isso porque a sua natureza fisiológica era deficiente, não tinha capacidade para adaptações e era mais propícia a doenças como alcoolismo, tuberculose, sífilis (DOMINGUES, 2004, p.266-267). A exterminação de negros e negras então não seria pela miscigenação, "não seria um ato político premeditado", O que estava acontecendo era uma seleção natural que exterminava um organismo que pela sua deficiente formação fisiológica não estava conseguindo se adaptar[11].

[11]Ao conceituar raça já falamos sobre darwinismo social.

O que torna essas pesquisas no mínimo curiosas é que esses intelectuais, pesquisadores "homens de sciências" apresentavam seus dados com gráficos comprovando suas pesquisas, mas ao que parece não se davam ao trabalho de investigar em que situação viviam esses "objetos de pesquisa". Será que seu aparelho respiratório era mais propenso a infecções? Um indivíduo de qualquer raça exposto a um clima frio, sem abrigo e uma alimentação suficientes seria capaz de resistir ao vírus da tuberculose? Se aprofundarmos nossa pesquisa encontraremos dados comprobatórios de que a sífilis não acometia apenas o povo negro. Se ela grassava no seu meio é porque como sempre a classe menos favorecida não tem como se proteger e muito menos como esconder suas mazelas.

O que se pode pensar a respeito de racismo e suas teorias, mais especificamente a do branqueamento, é que seus teóricos fizeram um trabalho em conjunto, apenas agregando mais características positivas ao branco e negativas ao negro. Observamos porém que esses poderosos estudos capazes de formar a mentalidade de gerações eram escritos científicos, e cumpriam sua missão através de cabeças pensantes, instituições como escolas, igrejas, mas não tinham um domínio popular. Isso não por muito tempo. Os frutos de toda essa semente muito bem semeada na formação de nosso povo seriam cultivados com a supremacia da mídia.

2.2.2 O RACISMO NA MÍDIA

Ana Alakija no seu artigo Mídia e identidade negra (BORGES e BORGES, 2012, p. 109-110) usa a definição de Muniz Sodré sobre mídia "um instrumento de direcionamento ou de criação de subjetividade no homem", para reforçar a abrangência do seu conceito que engloba todo um conjunto material e imaterial do universo da comunicação social, a amplitude desse conjunto que abarca todos os meios de comunicação, rádio, jornal, televisão, revista, cinema, vídeo, sites, blogs. Nos dias atuais fica difícil imaginar um indivíduo que não esteja submetido a um canal midiático, de imaginar uma sociedade que possa se desvencilhar desse controle e poderes absolutos.

> A mídia pode ser considerada um agente/fator fundamental na alteração do comportamento, interferindo inclusive no próprio processo de emergência da identidade. Isso explica porque a

> oligarquia da comunicação mundial nos anos de 19970 que abrangeu, além da informação noticiosa o cinema (época dos "enlatados") e outras formas de entretenimento causou um grande prejuízo as culturas negras e indígenas nas Américas e ao processo identitário afro-latinoamericano (idem, p.120).

Depois de breve estudo sobre modelos e paradigmas na comunicação, Alakija vai falar da revolução tecnológica dos anos de 1990. O monopólio das agências de notícias pelos países detentores de poderes que emitiam aquilo que lhes convinha negando aos países menos desenvolvidos, receptores, informações importantes sobre sua sociedade. Como consequência dessa desinformação, a fixação do racismo nas Américas e o atraso na formação da identidade afro-latinoamericana (ibidem, p.118).

Entendendo que a construção de identidade depende de aparelhos sociais como a educação e a comunicação, a autora vê um problema no fato de esses aparelhos, mais precisamente a mídia, não proporcionarem para o indivíduo o seu reconhecimento no outro, o seu reflexo através de valores, ideias, características físicas e todo o conjunto que compõe a vida de uma sociedade. Dessa forma a formação identitária de um país como o Brasil por exemplo ficou comprometida quando o que ele via representado no cinema ou televisão era os *western* americanos onde o índio era sempre o bandido e a realidade de seus *cawboys* não condizia com a dos nossos vaqueiros. Estimulo também para as atitudes racistas de quando essas produções naturalizavam o maltrato do outro pelo fato de ele não ser branco.

O processo de identificação se faz também pelo querer identificar-se. Se o referencial que se tem é o branco civilizado, cheio de qualidades e feitos heroicos, não há possibilidade de querer ser igual ao "outro" animalizado, sem caráter, sem brio. Se os apaches do Arizona eram sanguinários e traiçoeiros porque os nossos índios da Amazônia, do centro-oeste não seriam? Se os negros no cinema americano só eram visto como subalternos, incapazes, cheios de vícios, aqueles que conhecemos na nossa rua não poderiam ser diferentes. Essas percepções foram incentivadas com o tempo através das mudanças de modelos na comunicação, centrados em emissor, mensagem e receptor. De acordo com Alakija (BORGES e BORGES, 2012, p.116), vivemos tempos de alta tecnologia na comunicação que contempla a recepção no intuito de homogeneizar a sociedade sem levar em conta todas as suas diversidades.

Em relação à televisão, ela é a mídia de maior alcance dentro da sociedade brasileira. Chegando no Brasil apenas dez anos depois do seu aparecimento nos Estados Unidos, ela só vai ter um aumento expressivo em seu número de aparelho na década de 1970 e 1990, períodos de marcados crescimentos econômicos no país.

Entretanto apesar de sua dificuldade inicial com poucos aparelhos e sinais disponíveis, viria apresentar no seu curto tempo de vida originalidade e qualidade que a colocaria como uma das melhores do mundo protegendo sua cultura e exportando seus produtos para "países dos cinco continentes incluindo vizinhos latino-americanos, países governados por regimes socialistas e Portugal" (HAMBRUGER, 2005, p.23). Tal êxito deve-se sobretudo por causa do seu principal produto, a novela. "A novela é uma obra audiovisual que resulta de um multidiálogo e faz a mediação da relação entre produtores e receptores, incorporando uma gama de significados possíveis nem sempre intencionais".(HAMBURGER, 2005, p.20).

A novela brasileira tem sido objeto de estudo de muitos pesquisadores nacionais e internacionais em todos os seus aspectos. O principal produto de exportação da televisão brasileira e o mais consumido internamente tem feito nos seus mais de 50 anos a mediação entre produtores e receptores levando mensagens nem sempre isentas de ideologia que vai servir aos financiadores dessa cultura popular. O seu multidiálogo é muito bem estruturado por diversos profissionais que colaboram nesse processo que produz uma diversidade de significados através de seu figurino, trilha sonora e linguagem utilizada para um maior alcance possível.

Novelas têm o imenso poder de popularizar obras literárias e quaisquer objetos, tudo dentro de suas perspectivas de público e mercado. Muitas de suas campanhas acabam por confundir o telespectador entre o real e o imaginário. Sua disseminação de determinado conteúdo acaba por naturalizá-lo. Seu alcance com a grande massa passa a ser a sua melhor representação, atingindo uma grande parcela da população brasileira, independente de idade, gênero ou condição social.

> Em nenhuma telenovela brasileira houve qualquer defesa da mestiçagem brasileira, nem mesmo nas adaptações das obras de Jorge Amado. O mulato foi sempre apresentado como feitor ou capitão do mato nas novelas escravocratas, ou como pequeno comerciante e delegado, portanto sempre no papel de serviçais intermediários, mas interessados em subir na vida a qualquer preço, suportando a humilhação por sua origem "impura", buscando evitar as referências a sua condição de mestiço e servindo às necessidades de controle do negro na sociedade. (ARAÚJO, 2010, p.145)

Uma contribuição inestimável para o estudo de novelas e seu conteúdo racista dentro da sociedade brasileira é o documentário de Joel Zito *A negação do Brasil*, baseado no seu livro do mesmo nome. O cineasta-escritor faz uma pesquisa sobre a presença de atores e atrizes afro-brasileiras nas novelas e deixa evidente que esses,

quando presentes, só foram escalados para personagens que mais uma vez vinham reforçar o estigma do subalterno com seu leque de estereótipos. Considerando que esse produto se tornou um programa diário das famílias brasileiras desde 1963, temos aí uma população com mais de 50 anos habituada a ver o negro como escravo, empregado doméstico, malandro, retardado.

O documentário faz um apanhado das produções onde há esses personagens negros, analisa sua conduta e entrevista seus interpretes. Os depoimentos desses interpretes confirmam uma realidade que muitos procuram camuflar. Conclui-se com eles que o racismo nem pode ser considerado forte no Brasil, porque ele é simplesmente parte da nossa sociedade. Em um desses depoimentos uma atriz relata que muitas vezes precisou de lembrar os colegas fora de cena que ela não era empregada deles, porque queriam ser servidos. Zezé Mota depois do grande sucesso do filme *Xica da Silva* diz ter recusado um personagem que ia simplesmente servir cafezinho e foi alertada pelo diretor Ziembinsk "Se você não aceitar esses papéis você vai ficar fora da televisão".

Nos inúmeros depoimentos quando são apontadas algumas intenções de mudar o sistema, essas intenções são rejeitadas pelo público. Ainda Zezé Mota em uma novela do horário nobre, fazendo uma personagem de "branca" (grifo nosso), uma arquiteta que namorava um homem branco, personagem interpretado por um dos galãs da emissora o ator Marcos Paulo, teve problemas com o público. Houve várias manifestações de pessoas que rejeitavam aquela união e comentários do tipo "Marcos Paulo deve ta muito necessitado de dinheiro para se submeter ao papel de namorar uma negra", "se tivesse que beijar uma negra daquela quando chegasse em casa colocaria desinfetante na boca".

Lembrando Nelson Mandela, "Para odiar, as pessoas precisam aprender; e, se podem aprender a odiar podem ser ensinadas a amar". As novelas são de alguma forma a extensão da vida do brasileiro, junto com ela a publicidade que segue a mesma cartilha. As conquistas do povo negro tem avançado e já é possível observar mudanças. Quase imperceptíveis porque precisamos de muitas para chegar próximo o ideal.

Falamos da TV privada que como qualquer outra empresa vai ter seu grupo representante, portanto suas ideologias. Entretanto quando chegamos à TV pública, não temos um quadro muito diferente. De acordo com Petronilha B. G. Silva no seu artigo TV pública e educação das relações étnico-raciais (ARAÙJO, 2010):

> A TV pública brasileira tem a responsabilidade de divulgar amplamente, valorizar, fazer dialogar as diferenças humanas, sociais, ambientais que compõem a nação brasileira. Por isso sua programação precisa focalizar conhecimentos e valores que garantam a todos os brasileiros - indígenas, descendentes de africanos, de europeus, de asiáticos - o direito de se reconhecerem na diversidade da cultura nacional (ARAÙJO, 2010, p.171).

Essa posição da TV pública seria de grande contribuição para a educação das relações étnico-raciais. Todos sentir-se-iam incluídos dentro da sua sociedade. Para isso seria necessário uma atitude de neutralidade da indústria televisiva, sem visões que viessem contemplar uma parte da população ou iniciativas que tendem esconder ou minimizar fatos históricos importantes na dura colonialização do nosso país. Ao contrário do esperado o que as pesquisas de Joel Zito (ARAÙJO, 2010) mostra é uma discrepância na relação de profissionais e programas eurodescendentes sobre os afrodescendentes, indiodescendentes e outros. Nas redes TVE REDE BRASIL, TV NACIONAL, TV TOTAL E TV CULTURA, os eurodescendentes ocupam uma média de 90% dos cargos e programações. Essa discrepância parece ainda mais acentuada quando pensamos que tal projeto só é possível porque utiliza recursos da população, inclusive dessa grande massa que está excluída.

Fazendo uma analogia com o inicio da televisão temos hoje a internet como poderoso instrumento midiático, seu advento trouxe para a sociedade a possibilidade de manifestações e conquistas consideráveis no que tange à divulgação do que outrora era facilmente ocultado de acordo com a vontade das classes dominantes. Os tempos atuais presenciam uma capacidade assustadora que a grande massa tem de se organizar, expor suas ideias. Porém o suposto anonimato das redes tem incentivado a exteriorização de sentimentos muito bem semeados na população ao longo dos anos através da mídia e seus interesses.

A manifestação do racismo em redes sociais é a forma atual que indivíduos, acreditando-se ocultos, tem utilizado para hostilizar negros e negras que de alguma forma tem incomodado se destacando de alguma maneira. Nada de novo, nada que nunca tenha sido colocado ao longo do tempo, apenas uma forma mais abrangente de dizer coisas que muitos pensam, mas agora precisam ter mais cautela para serem ditas. É a liberdade de não usar o politicamente correto tão útil à nossa democracia racial.

Podemos dizer que próxima a essas manifestações de racismo das redes sociais é a atitude do cinema atual em insistir nos mesmos estereótipos mostrando negros e negras como serviçais, bandidos, pessoas de caráter duvidoso. O cinema

como uma arte que tende a retratar a sociedade, vai de alguma forma trazer as situações cotidianas onde o povo negro é discriminado, menosprezando, injustiçado. Dentro da representação de personagens, ainda mais que a televisão ele vai trabalhar com os estereótipos e de forma mais precisa vai atender as ideologias que comandam a sua indústria. Sendo o racismo foco principal do nosso trabalho, fica portanto o que já dissemos e outras informações que agregaremos no nosso terceiro capítulo, quando ocuparemos de fazer as análises propostas.

Precisamos portanto atentar para o fato de que o racismo está presente em todos os seguimentos da mídia, não se limitando apenas à ficção e ao entretenimento.

> O jornalismo - e o telejornalismo em especial - contribui ativamente para o reforço dos estereótipos negativos que alimentam e perpetuam o preconceito e a discriminação racial contra o seguimento negro no Brasil. (BORGES e BORGES, 2012, p. 66).

Essa primícia é a base da investigação que deu origem ao trabalho de conclusão de curso de Rogério Ferro na Universidade de São Paulo em 2007 intitulado *O negro sem cor no telejornalismo brasileiro*. O autor moçambicano analisou uma série de reportagens sobre a saúde e qualidade de vida na terceira idade apresentada pelo programa Fantástico da Rede Globo de Televisão e constatou a baixa presença de negros na série. Ele usa sua constatação para alertar os profissionais da imprensa televisiva sobre a necessidade de uma *desterritorialização* racial do *cidadão comum,* acrescentando que o que está sendo denominado cidadão comum é o indivíduo desprovido de qualquer avaliação de sua cor, classe, economia ou status social (BORGES e BORGES, 2012, p. 66). Acreditamos que num país como o nosso, uma reportagem dessa envergadura não poderia preterir uma raça que representa uma grande população.

Fato é que a mídia se habituou com a presença do negro apenas nos dois extremos, como o autor lembra citando Paulo Freire, como infrator ou como domesticado. A existência do cidadão comum cumpridor dos seus deveres, pertencente a uma família estruturada, vivendo dignamente, para ela é incompatível com a imagem do negro. Não se considera o meio termo, ou ele é aquele marginalizado ou pertence a classe de superação, aquela de alguns artistas ou atletas que conseguiram superar suas muitas dificuldades. A cantora Sandra de Sá relata que certa vez uma repórter do sul do país, ciente de que antes de optar pela profissão de

cantora tinha cursado uma faculdade, perguntou-lhe como fora os tempos de faculdade, se tinha "rolado muito sanduíche". A escritora Cidinha da Silva no seu artigo *Notas sobre a ausênciade escritoras e escritores negros na cena literária da TV brasileira*, parte integrante do livro *O negro na TV pública* organizado por Joel Zito Araújo (2010), tem como mote para o desenvolvimento de seu texto o fato de um renomado escritor ter justificado um dinheiro considerável que o escritor, jornalista, roteirista e professor universitário negro Paulo Lins teria recebido por uma obra dizendo: "mas também, coitado, ele precisa".

Ferro argumenta. contra esses extremos em que os negros e negras são colocados diariamente e para sua proposta de *desterritorialização* dentro do jornalismo, ele apresenta as situações comuns dos hábitos sociais que utilizam como representante o cidadão comum para atingir o seu público alvo.

> O personagem da vida real transmite ao receptor, implicitamente, a ideia de igualdade, de proximidade e de empatia, já que, esses personagens permeiam o relato, levando consigo uma poderosa mensagem subliminar: *eu sou igual a você, isto aconteceu comigo, portanto poderia ou pode acontecer com você*. (BORGES e BORGES, 2012, p.68).

O autor acredita na força da mensagem através de histórias que são do interesse humano, mas para ele é indiscutível a força imagética. O ver-se representados dentro de noticiários sem nenhuma referência à sua raça faria com que negros e negras começassem a ser vistos como cidadãos comuns, o que gradativamente poderia desconstruir estereótipos e elevar a auto estima do indivíduo que se vê ali incluído sem nenhuma discriminação. No entanto, segundo ele o que se observa no telejornalismo brasileiro é um quadro imutável que privilegia pessoas brancas colocando-as exclusivamente como representante da população.

> Em toda mensagem jornalística está implícita a solicitação da atividade do receptor. Por outro lado, as diversas possibilidades de interpretação da mensagem difundida abrem espaço para que o receptor construa uma leitura diferente da proposta pelo jornalista, pois, como sujeitos sociais, eles recebem a mensagem da televisão, contextualizando-a de acordo com o seu "gênero, etnia, idade, cultura",etc. (BORGES e BORGES, 2012, p. 74).

O exercício do jornalismo objetiva mensagens claras e diretas visando o seu receptor. Quando essa mídia se vale de imagens requer mais cautela porque seu

processo de significação está permeado de sígnos: icone, índice e símbolo. (BORGES e BORGES, 2012, p. 72). Os receptores são sujeitos sociais que vão adequar a mensagem à sua realidade de acordo com sua etnia, idade , cultura. Porém a diversidade da recepção pode causar ruídos nessa comunicação. Como exemplo desses ruídos Ferro apresenta uma percepção baseada em estereótipo. Crianças negras e pobres sonham em ser atleta profissional devido à sua imagem positiva explorada pela mídia. Há para elas uma identificação com aquele modelo. Da mesma forma essa criança pode optar pelo crime que também apresenta sucesso. Afinal a mídia já determinou o seu destino, para ela não existe o meio termo, precisa se encontrar nos extremos.

2.3. A DISCRIMINAÇÃO DAS PESSOAS NEGRAS

Não há teoria de democracia racial forte o suficiente capaz de contestar a discriminação do povo negro na sociedade brasileira, seja em tempos passados ou no presente quando mesmo com leis que criminalizam atitudes racistas elas continuam existindo de maneira persistente. Uma prova cabal dessa situação são as várias instituições e movimentos militantes que lutam para garantir e resguardar os direitos de negros e negras nos diversos setores da sociedade.

Seguindo o raciocínio de José D'Assunção Barros em *A construçãosocial da cor: diferença e desigualdades da sociedade brasileira* (2009), precisamos primeiramente ter a noção dos conceitos de desigualdade e diferença. Conceitos de que já falamos sob a óptica de Schwarcz (1993), mas que aqui o retomaremos devido à pertinência do seu entendimento para o prosseguimento de nossa pesquisa. A complexidade desse discernimento requer explicações simples, mas indispensáveis para que possamos mais adiante falar em igualdade. Segundo ele, para se considerar igualdade e diferença tem que se levar em conta a ordem das essências de modalidades de ser. No campo das diferenças podemos falar "ser homem ou ser mulher, brasileiro ou americano". Para as desigualdades ele apresenta a oposição de adjetivos ou substantivos: fraco ou forte, rico ou pobre, liberdade ou escravidão. Ele conclui que diferenças refere-se a um aspecto essencial (imutável), enquanto desigualdade é circunstancial (passível de mudança). Logo o que temos na desigualdade são relações contraditórias (BARROS, 2009).

O autor faz ainda uma distinção entre contradições, que são sempre circunstancias e podem se integrar dentro do seu processo de surgimento e contrários que nunca se misturam, exemplo amor/ódio, verdade/mentira. Diferenças são inerentes ao ser humano e não podem ser evitadas por ele. A isso se deve o fracasso do nazismo e toda política de Eugenia na sua iniciativa de exterminar judeus, negros, ciganos e eslavos (BARROS, 2009, p.22). Diferenças são irreversíveis, mas desigualdades são passíveis de serem abolidas ou minimizadas. Vale ressaltar que as desigualdades e até mesmo as diferenças fazem parte de um tempo histórico e social. Assim quando se fixa seus três pilares: riqueza, poder e prestígio, é preciso ter o real sentido desses termos no momentos em que estão sendo utilizados.

Agregado a esses três pilares da desigualdade datados na antiguidade, temos também a liberdade. O caráter, a noção, a expressão liberdade permite muitas definições, mas todos eles dentro de uma circunstancialidade, portanto jamais poderá ser levado para o campo da diferença. Como o autor reafirma "a diferença se coloca no âmbito do 'ser', enquanto a desigualdade pertence ao mundo do 'estar'." (BARROS, 2009, p.24).

Como já dissemos anteriormente, sempre ancorados nos argumentos de Barros (2009), desigualdades e diferenças são construções históricas. Ratificando este argumento o autor diz que "negro" foi uma construção "branca" (BARROS, 2009, p.39). O que o leva a essa conclusão é o fato de o povo africano vê-se pertencente a grupos étnicos diferentes, muitas vezes inimigos. O diferencial "negro" imposto pelo europeu, hemogeinizou a todos como se a cor da pele os indiferenciassem."Se a ideia de 'negro' foi construída por supressão ou minimização das diferenças tribais, é preciso salientar que os negros africanos tampouco se viam como africanos" (BARROS, 2009, p.40). A despeito de toda tecnologia já existente em alguns países africanos e a despeito de todo o conhecimento já desenvolvido nesses países, Assim sobre uma grande região de formação geográfica e cultural diferentes foi construída a representação de uma população negra selvagem e inculta que vivia à margem da civilização com o nome de África.

> A noção de uma África selvagem e a ideia de uma humanidade negra mais atrasada começavam a se entrelaçar no imaginário que deveria dar suporte à empresa do tráfico negreiro e à exploração impiedosa de uma força de trabalho submetida às mais degradantes condições, tudo com as devidas bênçãos papais. (BARROS, 2009, p.43).

Mas à parte as classificações impostas por necessidades praticas, o Com o desconhecimento das diversas etnias africanas, a melhor e mais conveniente opção para os europeus seria a indiferenciação daquela população negra, a construção de um imaginário que a apresentava como atrasada e isso serviria como justificativa para sua escravização. Utilizando-se de uma desigualdade já existente na antiguidade, mas adaptando a ela a sua singularidade, o comércio rentável do tráfico humano. A escravidão passa então a ser o grande suporte da economia colonial.

Aproveitando de costumes culturais africanos em que o domínio de uma etnia sobre outra poderia submetê-la ao trabalho compulsório como em outras civilizações, o europeu vai incentivar essa tradição fortalecendo alguns chefes africanos nas suas batalhas locais que resultariam em muitos prisioneiros oferecidos para o tráfico. A característica principal dessa nova forma de escravização é a sua exclusividade africana, com sua seleção centrada na cor da pele.

> delineamento de uma dimensão racial "negra" por oposição ao "branco" firmou-se mesmo como a peça-chave de um novo constructo ideológico. Com isto o negro no Brasil e no resto da América passou a ser visto como uma realidade única e monolítica, e com o tempo foi levado a enxergar a si mesmo também desta maneira. (BARROS, 2009, p. 48).

Todo esse processo de construção de África, negro, escravidão, ignorado pela maioria das pessoas, está presente nas atitudes discriminatórias que fazem um *link* da cor escura com a negatividade, o que também foi uma construção. Considerando todas as outras características impostas à população negra para fortalecer a ideologia racista de que ela é inferior. Para aquelas pessoas, Ter a pele negra é trazer em si as marcas da escravidão, da submissão, da inferioridade intelectual, da incapacidade de exercer as mesmas funções que os brancos, ter uma apresentação física desagradável. Tudo isso não só pela ótica do outro, mas o próprio povo negro que foi condicionado a se ver dessa maneira.

2.3.1 NEGRO E SOCIEDADE

A integração do negro na sociedade vai ser analisada por Florestan Fernandes (2008), a partir da democracia racial. Ele vai dizer que no campo da competitividade em nenhum momento "o homem de cor" chegou a ameaçar os privilégios do homem branco dentro da sociedade. Não houve nem uma espécie de luta consciente entre as duas raças e foi exatamente a omissão do branco nessa possível disputa que redundou o seu *status quo ante*. Ao mesmo tempo que o branco não se via impelido a competir, a concorrer e a lutar com o "negro", este propendia a aceitar passivamente a continuidade de antigos padrões de acomodação racial."(FERNANDES,2008)

A inércia do branco fez com que o negro se acomodasse com uma situação que não lhe era favorável. A ausência de lutas no sentido de reformas deixou que prevalecessem as velhas normas sociais e nelas a população branca gozava de todos os privilégios já existentes desde a colonização do país. A elite dissimulava a situação do negro no meio social, ao mesmo tempo que não o repelia, também não lhe era favorável. Suavizava sua condição no campo da competitividade fazendo uso do paternalismo que protegia alguns. Contudo o negro perdia com esse procedimento a oportunidade de exercitar seu potencial competidor, o que o colocava na ínfima e difícil situação do incapaz, do protegido,

> Na ânsia de prevenir tensões raciais hipotéticas e de assegurar uma via eficaz para a integração gradativa da "população de cor", fechavam-se todas as portas que poderiam colocar o negro e o mulato na área dos benefícios diretos do processo de democratização dos direitos e garantias sociais. Pois é perante a lógica desse padrão histórico de justiça social. Em nome de uma igualdade perfeita no futuro, acarretava-se o "homem de cor" aos grilhões invisíveis de seu passado, a uma condição subhumana de existência e a uma disfarçada servidão eterna. (FERNANDES, 2008, p.309).

De acordo com a exposição dos fatos apresentados pelo autor não havia uma intenção de prejuízo para o negro em todas essas medidas sociais, mas acabaram por cometer equívocos, provavelmente por sustentar suas teorias no regime escravagista em que estavam acostumados.

Nesse contexto de acomodações o autor apresenta o mito da democracia racial e com ele toda as consequências para a população negra na sociedade brasileira. Mito esse que teve uma longa gestação até o momento oportuno em que essa

sociedade pudesse comportá-lo, pois tal ordem só seria possível depois da abolição e implantação da República que deixava o negro "livre", portanto um cidadão que precisava ter os seus direitos.

> Como as oportunidades de competição subsistiam potencialmente abertas ao "negro", parecia que a continuidade do paralelismo entre a estrutura social e a estrutura racial da sociedade brasileira constituía uma expressão clara das possibilidades relativas dos diversos estoques raciais da nossa população. (FERNANDES, 2008, p.311).

Não houve uma preocupação da real situação do liberto para com o mercado de trabalho e suas possibilidades de sobreviver ao meio hostil e competitivo ao qual ele estava sendo lançado. A acomodação que forjava uma falsa realidade entre negros e brancos serviu também para difundir e generalizar uma falsa consciência social através de convicções etnocêntricas com a ideia de que o negro não tem problemas no Brasil, que não havia distinções sociais, que todos tinham as mesmas oportunidades, que o preto está satisfeito com a sua condição de vida, e por último, e talvez a mais cruel de todas essas ideias , que nunca houve e nem haveria injustiça social para com ele e suas dificuldades seriam efeitos residuais, mas já solucionados por esse novo estatuto que o colocava em pé de igualdade com os demais. (FERNANDES, 2008, p.312).

Sabendo que esses negros e negras eram escravizados tendo como única opção seus trabalhos braçais, domésticos e castigos, que seus filhos mesmo livres não tinham acesso à educação e outros meios que lhe garantissem a cidadania, quais seriam suas oportunidades frente por exemplo ao imigrante europeu, que era também estrangeiro, mas tinha o fenótipo idealizado para a população futura do país. É certo que isso já lhe garantia alguns privilégios, como por exemplo melhores condições no mercado de trabalho.

A discriminação do negro e todas as suas dificuldades no contexto social é bem observada por Octavio Ianni em *Raças e classes sociais no Brasil* (2004), especificamente no seu capítulo 3 -" Raça e mobilidade social". O estudo feito na cidade de Florianópolis dá uma visão geral da realidade do país, já que quando se trata de preconceito, racismo, discriminação as diferenças regionais são irrelevantes.

Na mobilização para a reestruturação urbana da cidade de Florianópolis as classes econômicas menos favorecidas se veem cada vez mais afastadas do centro sendo obrigadas a viver em encostas e morros, sendo essas classes compostas pela maioria negra. A distinção do branco em relação ao negro e mulato só não é

manifestada se estas classes não conviverem no mesmo espaço geográfico. Analisando de perto a situação, Ianni faz uma co-relação entre preconceito de cor e preconceito de classe, já que à medida que se sobe na escala social reduz o número dos indivíduos de cor. Ele acredita na possibilidade de os brancos de classes mais elevadas terem o mesmo comportamento em relação ao branco pobre, mas sinaliza que há também o preconceito do branco relativo ao negro da mesma condição social.

Sobre a convivência das duas raças, Ianni constatou que a maioria dos brancos tem atitudes preconceituosas, dispensando aos negros e mulatos um tratamento inferiorizado. Através de atitudes e opiniões temos essa confirmação:. "Muitas vezes existem pretos superiores aos brancos, mas são raros. Temos o nosso poeta Cruz e Sousa que é muito superior a muitos brancos, mas eu preferia casar com um branco menos inteligente do que com um negro sábio.", "Por uma questão de princípio não gostaria de ter um negro ou mulata na família, mas aceitaria se assim acontecesse.","pretos e mulatos são todos mascarados, e fazem-se de muito importante, coisa que eles não são e nunca chegaram a ser...", "Minha observação principal é que pretos deveriam andar separados dos brancos e vice-versa." "Seria de acordo que no Brasil fosse feito na América do norte [...] uma separação daria mais oportunidade aos brancos e mais ainda aos pretos, para poderem eles mostrar suas possíveis qualidades". (IANNI, 2004, p.57).

Analisando os discursos podemos notar que embora existam aquelas opiniões tipo "Acho a discriminação uma ignorância, somos todos iguais...", temos uma forte construção social em que o homem de cor, por causa da desigualdade de oportunidades, não é páreo para o branco. Vejamos a declaração a respeito de Cruz e Sousa, mesmo sendo considerado superior pela entrevistada, ele não seria aceito por ela. Por "uma questão de princípios" o comerciante não gostaria de ter uma pessoa de cor na família. Fazem-se de muito importante coisa que não são e nunca chegaram a ser. "Não são" pode ser uma circunstância (desigualdade), "nunca chegaram a ser" já alude a uma diferença, a falta de capacidade. Uma separação daria mais oportunidade aos brancos e "mais ainda" aos pretos, para mostrar suas "possíveis" qualidades.

Essas poucas inferências no discurso social onde teoricamente existe uma democracia racial são apenas indicativos de como os negros e negras são tratados dentro da sociedade. A redução do indivíduo apenas em negro e negra contribui para que esses sejam ainda mais penalizados. Um negro, da mesma forma de um branco, é homem, mulher, homossexual, heterossexual, pobre, rico. Todo o ser humano é passível de glórias e fracassos, atitudes heroicas e covardes.

> Sabemos que as relações recíprocas de brancos, negros e mulatos no presente se devem, além da interferência de outros fatores, aos padrões de relações raciais herdados do passado e ao grau de convivência existente na atualidade.(IANNI, 2004, p.58).

Tratamentos dispensados à população negra vão de alguma maneira apresentar resquícios de uma sociedade escravocrata e suas vãs tentativas de exterminá-la. Para a atualidade de sua pesquisa o autor considera vários fatores importantes que vão determinar novos focos de preconceito. O jovem se apresenta mais preconceituoso por ser mais espontâneo e não ter a capacidade de dissimulação do adulto. Considera-se também a família que é seu principal núcleo de socialização e o influencia com seus padrões de convivência inter-racial (IANNI, 2004, p.58).

Para as relações entre homens e mulheres varias considerações de acordo com o sexo e a cor. O preconceito nos meios de convivência social tendo inclusive separação de clubes de brancos e pretos. A situação intermediária do mulato pode-se considerar um privilégio que o coloca mais adiante na ascensão social. De outra forma somente a educação pode facilitar a carreira do elemento de cor. Todavia isso não é suficiente parar sanar diferenças, já que a ignorância do branco, segundo os mulatos de classe média, o impede de enxergar outra realidade a não ser aquela para a qual ele foi condicionado, "o negro sempre como subalterno". "os preconceitos de raças vão de baixo para cima, pois quanto mais atrasado o meio, maior é o preconceito".(IANNI, 2004, p. 61). O autor contrapõe a essa afirmativa dizendo exatamente o contrário. (p.62-63).

No campo trabalhista são indisfarçáveis as barreiras ao elemento de cor. Fora dos concursos, a cor do candidato sempre está em jogo. Falando especificamente da cidade de Florianópolis o autor vai dizer que não há negros ou mulatos trabalhando em frente de lojas. Um comerciante justifica: "Estão sempre lá atrás, lá pela cozinha, ou trabalhando no pesado, o balcão exige 'apresentação', o que uma pessoa de cor não pode ter." (IANNI, 2004, p.63). A limitação de negros e negras aos melhores setores da sociedade como trabalho, escola, faz com que cada vez mais essa população precise se refugiar nos subúrbios e favelas porque o seu poder econômico não permite sua sobrevivência em outro espaço. A sua discriminação a oprime anulando o que um dia lhe deram dizendo ser a liberdade.

É fato que a pesquisa apresentada por Ianni tem como campus uma cidade do sul do país, onde predomina uma corrente emigratória europeia[12], mas não tenhamos a ilusão que em outras cidades até mesmo onde a população negra é predominante como o Rio de Janeiro e Salvador, a situação seja muito diferente. Principalmente no mercado de trabalho privado, onde o ingresso se faz por outras vias diferentes de concurso. Políticas de inclusão social, ações afirmativas e muitos debates na mídia tem lhes garantido melhores condições e maior visibilidade, entretanto mesmo com tanto progresso, considerando sua vida pregressa, diariamente presenciamos atitudes discriminatória, fruto de uma construção social que condena o indivíduo a uma prisão indestrutível, a quantidade de melanina que estipula a cor de sua pele.

Para finalizar esse capítulo, no intuito de alcançarmos uma reflexão que de alguma maneira venha contribuir para uma sociedade mais consciente e justa para com todos, gostaríamos de aventar uma reflexão de Joel Zito:

> Não é demasiado reiterar que o problema racial brasileiro não é um problema dos negros, ou da população indígena, é um problema do Brasil, é um problema relacional entre brancos, negros, índios e amarelos. A superação é portanto, uma tarefa de todos . E exige uma reeducação coletiva do nosso imaginário, dos nossos sentidos, de nossa afetividade, em direção a um conceito de nação multirracional onde a contribuição civilizatória não pode ser somente europeia.(ARAÙJO, 2010, p.21)

[12]Todavia entrevistados do autor dizem ter melhor tratamento por parte dos alemães.

.

CAPÍTULO 03

IDENTIDADE, ETHOS E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DAS PESSOAS NEGRAS EM DOIS TEMPOS

3.0 IDENTIDADE, *ETHOS*[13]E A CONSTRUÇÃO DE IMAGEM DE PESSOAS NEGRAS EM DOIS TEMPO

"*Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si.*"(AMOSSY, 2005, p. 09).

Pensar a noção de *ethos* e sua aplicação na atualidade é estar consciente de que o meio em que vivemos é regido por discursos sejam eles de qualquer natureza porque estamos sempre interagindo e de alguma forma tentando garantir nosso espaço no meio em que vivemos. Nessa tentativa a palavra e um caminho pelo qual nos inserimos ou no excluímos na sociedade, pois somos avaliados por aquilo que dissemos ou tentamos dizer. Nem sempre condizente com nossos objetivos, construímos uma imagem toda vez que nos colocamos em evidência, seja através da linguagem verbal ou não verbal. Na busca desse espaço precisamos atentar para o fato de que vivemos num mundo moderno em constante transformação e com infinitas possibilidades que vão permitir a construção de nossa identidade.

De acordo com Stuart Hall (2006), o conceito de identidade é complicado e pouco desenvolvido, principalmente quando tentamos obtê-lo na pós modernidade que apresenta um sujeito fragmentado, deslocado, descentrado de si mesmo e do mundo. Essa fragmentação na identidade do sujeito pós moderno é influenciada pelo meio social e cultural. Para tal conclusão Hall apresenta três concepções de identidade:

> 1 - Sujeito no iluminismo - individualista tendo uma identidade fixa desde seu nascimento.
>
> 2 - Sujeito sociológico - interativo constuindo-se em interação com o seu meio.
>
> 3 - Sujeito pós moderno - fragmentado, móvel, sem muita consciência de si, as vezes contraditório. (HALL; 2006, p. 13)

[13]Cabe-nos esclarecer que este não o é um trabalho de Análise do Discurso, pelo menos dentro dos enfoques e métodos como essa disciplina tem se constituído. Nosso objetivo é uma análise fílmica e, para tal, nos utilizaremos, ainda que de maneira superficial, o conceito de Ethos. Cabe argumetnar, ainda que os *ethe* analisados aqui partem do pressuposto do que é criado por toda equipe de produção. Nosso interesse é analisar a construção identitária dos personagens, porque entendemos que ela se dá pela ideologia, história e política em que a produção do filme está inserida.

Na perspectiva dos estudos culturais, Silva (2009), apresenta identidade e diferença como criaturas da linguagem. Para o autor "A identidade é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença" (p.75). Uma das concepções de identidade é ela sendo simplesmente aquilo que é "Sou brasileiro", a diferença aquilo que o outro é "ele é italiano". (p. 74, 75).

Os dois conceitos são inseparáveis porque só existe a necessidade de afirmar uma identidade devido sua estreita dependência com a diferença. Quando o sujeito afirma que ele é brasileiro é porque existe a possibilidade de ele não ser considerado brasileiro. O Complicado dessa relação é que cada indivíduo tende a analisar o outro de acordo com aquilo que ele é. Desconhecendo ou desconsiderando que tanto identidade como diferença não são elementos naturais, essenciais, são produzidas dentro das relações sociais através de atos de criação de linguagem. Portanto a fixação da identidade é uma tendência e uma impossibilidade porque assim como a linguagem ela está sempre escapando e se desestabilizando.

Vistas essas considerações, a mobilidade do conceito de identidade e o seu constante descentramento de acordo com o tempo histórico e meio social apontam para uma construção identitária, prática utilizada com o intuito de alcançar um difícil conceito a ser atingido. O que passamos considerar então como práticas identitárias. Essas práticas para a identificação do sujeito na pós modernidade tornaram-se então primordiais para caracterizar a sociedade pós moderna e suas mudança constantes, marcando com a não continuidade o seu sistema que exige do sujeito um processo infinito de rupturas e fragmentos . Ele não tem centro, suas muitas divisões exigem que para adequar-se às necessidades do momento tenha que produzir diferentes identidades.

Tudo isso influenciado pela globalização, que contribui para a formação de um sujeito cada vez mais inseguro, individualista, alienado, isolado e exilado da sociedade. Citando Anthony McGraw (1992), Hall diz que

> Globalização é o complexo processo e força de mudanças atuantes numa escala global que atravessa fronteiras nacionais integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo em realidade em experiência, mais interconectado.(HALL, 2006, p.15)

Esse processo que ganhou força a partir dos anos de 1970, provocou significativas mudanças nas sociedades entre elas a desintegração das identidades nacionais e o achatamento do tempo e do espaço do indivíduo, colocando-o na era do instantâneo. Tudo tem que ser mais rápido, exige dele a conexão com um mundo que pode não ser sua realidade. A globalização dispõe ao sujeito através da mídia uma gama de identidades que o confunde e o fragmenta enfraquecendo sua identidade cultural com a multiplicidade de estilos e as acenações que tem o sujeito pós moderno constantemente. Daí o surgimento inevitável das culturas híbridas tão presente na modernidade tardia.

Falando sobre a cultura popular negra e sua atuação nessa sociedade pós moderna Hall chama atenção para uma característica interessante desses novos tempos.

> Devemos ter em mente a profunda e ambivalente fascinação do pós modernismo pelas diferenças sexuais, raciais e, sobretudo étnicas. [...] não há nada que o pós modernismo global mais adore do que um certo tipo de diferença. (HALL, 2003, p..337).

Comparando a períodos passados o autor procura entender a fascinação da pós modernidade pelo exótico em que resulta as diferenças e a abertura da vida cultural às vozes das margens. Segundo ele a ocupação dos de fora é também o resultado de políticas culturais de diferenças. Através dessa política temos o aparecimento de novas identidades, novos sujeitos para etinicidades marginalizadas como aquelas da diversidade sexual. Assim há deslocamentos em todos os setores dessa sociedade, e mesmo que não sejam suficientes para grandes transformações precisam ser consideradas.

Seguindo na mesma linha de raciocínio Bauman (2004) vai dizer que essa identidade não tem solidez, é revogável, negociável.

> E nessa época líquido-moderna o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. (BAUMAN, 2004, p.18).

Há um atropelamento do sujeito pós moderno por episódios sucessivos que o deixam vulnerável à identidades impostas. De acordo com Bauman (2004) o anseio por identidade vem do desejo de segurança . Por isso o sujeito procura sua solução dentro da modernidade do seu mundo para fugir de suas ansiedades e o faz através dos seus aparatos tecnológicos que lhe dão a sensação de estar protegido. O consumo desenfreado pode ser para ele também uma opção para recompensar suas frustrações.

Para o autor "a globalização significa que o estado não tem mais o poder ou desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação" (BAUMAN; 2004, p.34). Assim o sujeito é obrigado a viver sua individualidade dentro de um sistema onde ele próprio precisa prover a sua segurança. Ele vive seu desamparo social, testando todas as possibilidades identitárias no anseio de se encontrar. O fluxo constante de mudanças ao qual o sujeito moderno está exposto sem algo sólido em que ele possa se ancorar e a base do autor quando usa sua metáfora de modernidade líquida.

As atribuições feitas ao indivíduo, processo no qual se ancora a noção de ethos segundo Maingueneau (2008), são construções que obedecem a conceitos e ideologias muitas vezes inconscientemente internalizadas pelos atores sociais. Nas suas interações em que podemos utilizar a noção de ethos, precisamos salientar seu alcance e todas suas possibilidades. Para isso precisamos de um retorno à origem do termo e suas variações considerando autores e épocas diferentes. Na sua reflexão sobre o estudo do *ethos,* Maingueneau (2008), afirma que o termo ganhou repercussão a partir dos anos de 1980 por meio das problemáticas relativas aos discursos. Segundo ele

> o interesse crescente pelo *ethos* está ligado a uma evolução das condições de exercício da palavra publicamente proferida, particularmente com a pressão das mídias audiovisuais e a da publicidade. (MAINGUENEAU, 2008, p. 11).

A proposta do autor é um estudo para maior compreensão da noção de *ethos* direcionado aos estudos do discurso. Para a realização do seu trabalho, ele se depara com um obstáculo: a noção intuitiva que se tem a respeito de sua aplicação. Essa intuição provoca no locutor a ideia de que sua fala é suficiente para uma representação de acordo com seus objetivos frente ao destinatário, ele descuida do

fato de que uma enunciação ultrapassa o ato de fala, não levando em consideração todas as condições em que esse é executado, como o ambiente, linguagem corporal, escolha de vocabulário.

Recorrendo à Retórica de Aristóteles, ele diz que o *ethos* consistia em uma prova apresentada pela enunciador capaz de convencer o auditório, causando boa impressão através do discurso, portanto a noção de *ethos* é uma atribuição feita pelo destinatário. No momento em que ele recebe a mensagem, faz suas conclusões de acordo com o que consegue apreender, considerando seu poder de observação, ideologia e conhecimento de mundo. Com essa concepção, o objetivo da *techné* apresentada pelo filósofo tinha como objetivo examinar o que era persuasivo e para qual tipo de indivíduos ela se destinava. Na perspectiva desse ato enunciativo no qual está ligado o *ethos*, o orador pode se valer de três qualidades fundamentais: a *phronesis* (prudência), a *aretê* (virtude) e a *eunóia* (benevolência). Contradizendo a uma dessas qualidades, o orador pode comprometer seu caráter (*ethos*). A eficácia desse *ethos* deve ser notada em qualquer situação e não somente quando ele é explicitamente enunciado. A construção feita pelo destinatário obedece a traços extra-discursivos, que são em realidade intradiscursivo, pois são associados a uma forma de dizer não sendo estritamente intradiscursivo porque há interferências exteriores à fala. (MAINGUENEAU, 2008).

Para melhor explanação dessa noção de *ethos,* que de acordo com sua pesquisa não age no primeiro plano, mas de maneira lateral, Maingueneau retoma uma fórmula de Gilbert (século xvIII) que resume o triângulo da retórica antiga

> Instrui-se pelos argumentos; comove-se pelas paixões; insinua-se pelas condutas: os "argumentos" correspondem aos *logos*, as "paixões" ao *phatos*, as "condutas" ao *ethos*. Compreende-se assim que na tradição retórica o *ethos* tenha sido frequentemente considerado com suspeição: apresentando como tão eficaz quanto o *logos* - às vezes até como mais eficaz do que o *logos*, os argumentos propriamente ditos.(MAINGUENEAU, 2008, p.14).

A atribuição feita pelo destinatário ao orador denominada de *ethos* dependerá da competência desse para conseguir passar sua mensagem podendo inclusive mostrar no discurso um *ethos* mentiroso. Considerando também que o termo tem diferentes tratamentos de acordo com o lugar em que é empregado, mesmo na

retórica ele não se reduz ao *ethos* discursivo. Falando sobre o ponto de vista complementar da idade e da fortuna, Aristóteles destaca a relação do orador e seu auditório, a importância de ele conhecer o seu público para conseguir atingir o seu objetivo. "A persuasão não se cria se o auditório não puder ver no orador um orador que tem o mesmo *ethos* que ele" (MAINGUENEAU, 2008, p. 15).

Embora o *ethos* esteja ligado ao ato de enunciação, ele pode ter representações e concepções variadas como *ethosdiscursivo, pré discursivo*, *ethos* mais ou menos carnal, concreto ou abstrato. De acordo com sua tradução pode-se privilegiar a dimensão visual (retrato), musical (tom), psicologia vulgarizada (caráter). (MAINGUENEAU, 2008, p. 16), podendo ainda ser concebido como mais ou menos saliente, manifesto, singular *vs* coletivo, partilhado, implícito e visível. Diante de tantas possibilidades se entende melhor a necessidade de um recorte preciso para um estudo coerente, todavia há uma concordância do autor com alguns princípios mínimos a respeito do assunto, mesmo com suas diversas problemáticas:

> - o *ethos* é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma "imagem" do locutor exterior a sua fala;
>
> - o *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro;
>
> - é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio- discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica. (MAINGUENEAU, 2008, p.17).

A concepção do *ethos* proposta por Maingueneau se inscreve num quadro de análise do discurso. Sua perspectiva ultrapassa o domínio da argumentação, o que lhe permite uma maior reflexão da adesão dos sujeitos a um certo discurso.

> A retórica tradicional ligou estreitamente o *ethos* à eloquência, à oralidade em situação de fala pública (assembléia, tribunal...), mas cremos que, em vez de reservá-la para a oralidade, solene ou não, é preferível alargar seu alcance, abarcando todo tipo de texto, tanto os orais como os escritos. (MAINGUENEAU, 2008, p.17).

A opção em alargar o alcance do *ethos*, tornando-o mais abrangente se depara com a instância subjetiva que no discurso vai estar associada a uma caracterização do corpo do enunciador, a concepção encarnada, o conjunto de determinações físicas e psíquicas, ou seja o fiador. Todos esses atributos são construídos pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação. (p.18). Atribui-se ao fiador caráter e corporalidade que vão determinar seus traços psicológicos e sua apresentação física. A partir dessas concepções, o fiador será identificado pelas suas representações sociais "avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo....." (p.18). O fiador é a representação que dará acesso a um mundo ético dominado pelos estereótipos. A propósito dessa incorporação, Maingueneau apresenta três registros.

> - a enunciação da obra confere uma "corporalidade"ao fiador, ela lhe dá corpo,
>
> - o destinatário incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se remeter ao mundo habitando seu próprio corpo;
>
> - essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso.(MAINGUENEAU, 2008, p.18)

A interação dos diversos fatores que vão resultar o *ethos* de um discurso impossibilita muitas definições dentro de um estudo que se pretende classificatório do que seria um *ethos* dito, sugerido, mostrado ou efetivo. Nessas interações os estereótipos já incorporados e socializados exigem conhecimentos para que o fiador possa ser entendido. Observamos por exemplo no campo publicitário como a utilização de estereótipos já validados possibilita maiores êxitos dentro de suas pretensões comerciais. Assim gostaríamos de encerrar essas considerações com uma conclusão do próprio Mangueneau:

> O poder de persuasão de um discurso deve-se, em parte, ao fato de ele constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados. (MAINGUENEAU, 2008, p. 29).

Resgatando a importância da palavra como o principal agente estimulador no discurso, acreditamos que a persuasão seja o objetivo nas relações que demandam poder. De acordo com Discini (2008, p.36), numa perspectiva discursiva o enunciador se apresenta como aquele que fala e o enunciatário como aquele a quem se fala. Considera também que "Entender o *ethos* como uma maneira de habitar o espaço social significa concebê-lo como responsivo ao Outro" (DISCINI; 2008, p.49). Depreendendo do enunciado a função de cada personagem (enunciador/enunciatário), precisaremos investigar as estratégias utilizadas que terão como finalidade a obtenção do almejado poder que garantirá a sobreposição hierárquica de um indivíduo sobre o outro

Tendo em vista uma sociedade com uma formação que privilegia a branquitude, quem é o enunciador de seus discursos e qual a base ideológica que tem o enunciatário que lhe possibilite a formação de um *ethos*? Nos filmes que analisaremos teremos dois homens negros ocupando a rara posição de um negro dentro da filmografia brasileira, a de protagonistas de uma história. "O ethos, por natureza é um *comportamento* que, como tal, articula verbal e não verbal provocando nos destinatários efeitos multi-sensoriais" (MAINGUENEAU; 2008, p.16). O ethos, *mores* em latim, nasceu da Retórica de Aristóteles e tem múltiplas ações na cultura grega. A sua multiplicidade resulta hoje na sua utilização nas teorias de argumentação. Buscando esse *comportamento* que tem possibilidades de provocar sensações diversas no destinatário é que apropriaremos de seus conceitos como ferramenta para a análise identitária de nossos personagens. Assim como Maingueneau acreditamos no processo interativo que produz o cenário ideal para o surgimento de novas identidades.

3.1 ANÁLISE DE CENAS

3.1.1 *COMPASSO DE ESPERA*

Os anos de 1970 foram marcados por uma luta intensa de militâncias negras que buscavam seus direitos e trabalhavam por uma melhor representatividade na sociedade brasileira. As independências das colônias portuguesas na África e o movimento *blak power* nos Estados Unidos contribuíram para movimentos negros no

Brasil que culminaram na criação de importantes grupos como *Olodum* e *Ilê Aiyê* na Bahia, e uma mudança cultural na região sudeste que abarcava a música, dança e até formas de cumprimentos. Era a identidade negra que se fortalecia abrangendo todo território nacional com a força do popular. Acontecimentos que refletiram também no cinema com várias produções de temática negra e maior aparecimento de atores, atrizes e diretores negros

Compasso de Espera (realizado em 1971) tem a direção de Antunes Filho, um já consagrado diretor de teatro. Seu lançamento teve atraso de dois anos postergado por pretextos que resguardavam os exibidores da ditadura. O filme é um ataque direto ao racismo da sociedade paulistana numa época em que, segundo o jornalista Sérgio Augusto, "Os jornalistas eram proibidos de usar a palavra 'negro' no sentido racial, devido ao medo de um movimento *black power* no Brasil" (STAM, 2007, p. 366). A obra realizada por Antunes Filho não trabalha com sutilidade, é panfletária, pedagógica, não concede ao seu público o benefício da dúvida. "O racismo existe e é assim que ele funciona".

No filme,Jorge de Oliveira é um intelectual negro, publicitário, poeta, professor que, com muito trabalho, e a ajuda de um milionário, conseguiu uma boa posição na sociedade paulistana. Paralelo a essa situação, ele tem uma relação amorosa com Olga, a dona da agência onde trabalha, uma mulher branca e mais velha que ele. Mantém também um relacionamento com a jovem Cristina, moça branca de classe alta. Sua família, apenas a mãe e uma irmã, moram na periferia e têm uma vida humilde. O círculo de amizade era composto por negros e negras também de classe baixa que sonham com melhores condições dentro da sociedade, para isso se arriscam em militâncias muitas vezes sustentadas apenas por um comportamento que apenas ratifica a ignorância e brutalidade outorgada à população negra pela sociedade branca que sempre encontra meios de perpetuar sua pretensa superioridade. Em uma determinada cena, seu amigo Assis, negro revoltado com a situação, diz: "Todo branco por melhor que seja não passa de um integracionista... Brigo pela separação a qualquer preço, se vai juntar depois ou não é um problema que por enquanto nem quero saber. Continuo fiel ao poder negro".

De acordo com as considerações de Hall (2006) Jorge traz em si as marcas do sujeito pós moderno. Fragmentado, móvel, definido historicamente e não biologicamente, influenciável pelo meio, contraditório. O fato de ele estar num ambiente que não é o seu natural reforça seu descentramento, evidenciando na sua

identidade um vazio que pode ser preenchido constantemente por diversas possibilidades. A sua identidade de homem negro bem sucedido apresenta-se derrotada diante de situações diárias em que as conveniências não lhe possibilitam agir de acordo com sua ideologia, como um produto daquele meio, sente-se fragmentado ao deparar com cobranças e exigências que vão de encontro aos seus princípios. Não consegue se reconhecer no lugar que ocupa, as constantes mudanças exigem adaptações rápidas e ele precisa se adequar a elas, mesmo estando em desacordo.

Quando está entre os seus, onde seria comum sentir-se seguro, também não tem o apoio que espera, pois essa outra parte também não o reconhece como alguém do seu grupo, já que sua opção de vida não oferece a eles uma representação, é visto como alguém que se vendeu. Essas diferentes divisões causam rupturas que vão deixando o personagem cada vez mais deslocado, fazendo com que ele proclame seu auto-isolamento, seja no seu trabalho ou na sua visão incompreendida de mundo.

Essa sua atitude é comum à identidade cultural moderna (HALL, 2006) que se forma de acordo com seu meio, com a cultura nacional que determina padrões a serem seguidos. Para a noção de sujeito moderno, convém pensar que o individualismo, existente através dos tempos, tem agora características diferentes; isso porque o tempo espaço do indivíduo moderno é caracterizado por construções que envolvem a política, a economia, a hegemoniade saberes que beneficiae satisfaz determinados interesses como por exemplo a manipulação das pessoas. (BAUMAN, 2004)

Stuart Hall (2006) vai dizer que questionamentos a respeito do homem, de Deus, trouxeram à cena esse sujeito moderno que já nasce no meio da dúvida. A autonomia dada a ele pelo filósofo Descartes com o seu "*cogito, ergo sum*" não o isenta de outros questionamentos apresentados pela necessidade das novas sociedades que, no estado moderno, precisam agregar novas características a esse sujeito, ancoradas em novos eventos como a biologia darwiniana e às novas ciências sociais como a psicologia e a sociologia.

Jorge é um modelo sociológico interativo entre interior e exterior a sua própria personalidade. A sua integração na sociedade média alta paulistana depende da sua capacidade de dominar o dilema que ele vive diariamente: negro politizado, consciente de seus direitos, das injustiças que acontecem a sua volta, mas que para fazer parte

daquele mundo de privilégios precisa se passar por alienado, porque as condições sociais não favorecem um embate de classes, sua comunidade negra não tem armas suficientes para a luta, Criticado pelos amigos pela sua postura passiva diante da urgência de uma revolução, ele justifica que a população negra militante não tem um contingente que possa fazer frente àquela manifestação, e que se ele ocupa um cargo de destaque entre os brancos é porque estudou, se esforçou muito, ao que o amigo responde: "Não se pode colocar a questão assim em termos individuais e nem todo mundo tem madrinha".

Hall (2006, p.34) apresenta cinco grandes avanços na teoria moderna responsáveis pelo descentramento total do sujeito cartesiano: pensamento marxista, o inconsciente de Freud, a linquistica de Saussure, o poder disciplinar de Foucault e o feminismo. À luz desses avanços, fica impossível pensar a ascensão de Jorge não fosse via trabalho, ao seu pronto atendimento ao sistema capitalista que consome sua vida em troca de um pouco de conforto. Um bom apartamento, o poder de frequentar bons ambientes, ajudar os amigos. É inegável a força do seu “padrinho”, como sua mãe reforça: "você sabe bem o que deve pra ele não filho?", a condição financeira favorável de sua mulher branca, mas a base de seu sucesso é a sua competência, sua qualificação para ocupar aquele lugar, como a própria Olga justifica aos clientes alemães a respeito de uma propaganda quando sentem que eles estão inseguros devidos a sua cor: "O problema agora está em boas mãos. O senhor Jorge é o nosso melhor funcionário. Ele é negro, mas é negro só na cor, tem alma de ariano". Não bastando essa defesa da mulher, tem que ouvir calado do empresário que se fosse racista não teria uma escurinha como amante que o fazia muito feliz.

O inconsciente freudiano vem trabalhar a questão da identificação do indivíduo desde o seu nascimento. No filme, há um apagamento total da figura paterna do personagem, em momento nenhum ele é mencionado. Cabe ao espectador, pela reação da mãe ao receber lembranças do padrinho e em que situação eles se conheceram, fazer suas devidas inferências: "Dr. Macedo, santo homem! A gente deve tudo que tem a ele e a falecida dona Gertrudes!". Se levarmos em conta o histórico da população de baixa renda no país, uma conclusão possível é que ela fora empregada daquela família rica, e o padrinho a figura paterna na qual o menino havia se espelhado. Sua irmã, no seu mundo de revolta, desabafa quando a mãe começa a louvar as atitudes do padrinho: "capricho de milionário que não teve filho".

É incômodo no filme a linguagem padrão utilizada por Jorge. Mesmo em momentos de total descontração, como nas primeiras cenas quando ele conversa com seus enteados jovens na praia: "E você? como você está? você está bem?. O cuidado no falar, a importância demasiada dada a essa poderosa forma de poder que é a linguagem sugere a necessidade do personagem de se impor, de marcar seu espaço, comprovar sua capacidade para ocupar aquele lugar.

Sobre o poder disciplinar, Hall (2006, p. 42)vai dizer que ele "consiste em manter as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo". Isso sob um controle intenso em todas as esferas. Esse poder incorpora todos os passos do personagem, mas precisamente quando se trata de seu relacionamento com Cristina, uma jovem branca, estudante da classe alta. Trancados em seu apartamento são livres para todas suas fantasias, e, mesmo ali, ele tem seu momento de insegurança, quando numa brincadeira de esconde esconde ele começa questionar os sentimentos da moça em relação a ele diante dos preconceitos da sociedade. Mas em público são vigiados, precisam estar atentos. Na cena da praia, no seu frustrado final de semana, em que são agredidos por estar se beijando, fica clara essa forma de poder. "Representantes" da moral e bons costumes sentiram-se na obrigação de impedir um ato de desrespeito em público. "Uma mulher branca quando se dá ao desfrute com um negro é porque não é mulher direita".

Como quinto descentramento, Hall apresenta o feminismo e seus novos movimentos sociais. O filme faz vários apontamentos desse movimento como a necessidade de liberdade que Cristina apresenta em relação aos seus pais, o tom revolucionário do filme que o tempo todo tem uma crítica ao mercado de trabalho, à situação social, à necessidade de mudanças urgentes seja na condição do pobre, negro ou homossexual. A necessidade de questionamentos sobre posições já concebidas como público, privado, o poder relacionado ao gênero e à sexualidade.

Pelas palestras de Jorge, uma característica da época, podemos pensar também numa busca pela nacionalidade, uma confirmação. Onde buscar uma representação que seja coerente com sua realidade? O que se pode aplicar no seu contexto, que teórico pode dar conta de suas questões? A busca de uma identidade cultural que dialogue de forma precisa com o cenário que se desenhava naqueles anos. A pretensão de experimentar estratégias de outros países aponta para deixa o advento da globalização e sua forma padronizante de conceber o mundo sem levar em conta que cada cultura é atravessada pelas suas peculiaridades.

Esse processo de estreitamento dos laços entre as nações que ganha ímpeto nos anos 70 coincide com a realização do filme em 1971. Em várias situações são usadas expressões em inglês e um diálogo inteiro entre Jorge e Olga. As muitas possibilidades dessa ferramenta apresentada pelo mundo moderno são na verdade insuficientes para mudanças na atual sociedade quando sua aplicabilidade é impossível dentro das condições que Jorge tem plena consciência e tenta mostrar ao amigo que se diz revolucionário: "Você é reacionário não por convicção, mas por burrice. Se você adaptasse um desconfiômetro no seu relógio que nem eu, ficaria sabendo de coisas de grande interesse". A modernidade tardia traz para o sujeito a ilusão de universalidade, colocando-o como um indivíduo globalizado, conectado, quando na verdade sua identidade torna-se cada vez mais incoerente.

Analisando os acontecimentos dessa importante década para a militância negra e suas construções identitárias, interessa-nos investigar a forma como o realizador do filme, considerado pela crítica especializada como um dos poucos filmes dentro da filmografia brasileira que trabalha positivamente o avanço das Relações Étnico Raciais, trabalhou na construção dos *ethe* que pudessem justificar essa crítica. Reforçamos que o filme tem um tom didático, panfletário e todas suas cenas são dignas de análises que dariam conta dessa questão, mas, pela exiguidade do tempo, trabalharemos com cenas em que são construídos ethe pouco comuns quando se trata da população negra.

CENA I

"A ENTREVISTA (o político)

ENTREVISTADOR: Desculpe, mas eu acho que você exagera afirmando que o branco não compreende e não colabora com o negro, é... veja o caso do Pelé por exemplo, veja a nossa constituição, as nossas leis...

JORGE: Mas o problema do negro, não sei se você concorda, que sempre é tratado com paternalismo, o que resguarda a superioridade do branco. A data de 13 de maio não libertou o negro no Brasil não. Libertou sim a consciência do branco sem fornecer ao negro uma segurança econômica.

ENTR: Você quer dizer então que a liberdade do negro não é real?

JORGE: Mais ou menos isso.

ENTR: E que existe preconceito racial no Brasil?

JORGE: Eu não diria assim de maneira tão agressiva, dá medo... é uma frase volumosa demais... é quase um trombolho. Eu diria que existe um certo preconceito dissimulado, meio escondido como uma caranguejeira solta no sótão e um orfanato.

ENTR: Então ele existe. Não importa se dissimulado ou não.

JORGE: Por exemplo, não me leve a mal, você é casado?

ENTR: Sim.

JORGE: Tem filhos?

ENTR: Um menino de sete anos e uma menina de nove.

JORGE: Não me leve a mal, repito, mas deixaria sua filha quando crescer casar-se com um negro?

ENTR: Claro! Claro que deixaria.

JORGE: Desculpe..., mas está sendo absolutamente sincero?

ENTR: Absolutamente sincero, mas... não sei, é bem verdade, se também um pouquinho irresponsável.

JORGE: Não compreendo...

ENTR: Minha mulher deve está assistindo essa entrevista em casa e eu sei, embora nunca tivéssemos conversado a respeito que ela concordaria comigo. Só que talvez observasse, pois ela é muito sensata: "Você pensou nisso direito?" E eu teria que confessar que não, porque para ser também absolutamente honesto, precisaria antes de mais nada questionar vários pontos e aspectos não é verdade? Por exemplo se esse casamento, não por minha filha, nem pela minha mulher e muito menos por mim, não traria, veja bem, problemas, por insignificantes que fossem, que pudessem prejudicar a felicidade do casal, pois sou obrigado a assumir a responsabilidade naturalmente para consentir como pai.

JORGE: Pode esclarecer que tipo de problema?

ENTR: Ora! Estaria esse homem de cor preparado para isso? E minha filha? Não esqueça, os prejuízos não só psicológicos, mas também sociais que evidentemente iriam recair sobre o casal e principalmente sobre os filhos... não sejamos ingênuos!

JORGE: Caso fosse o marido branco isso não existiria não é mesmo?

ENTR: Talvez ...

JORGE: Justamente aí está o preconceito velado."

A entrevista apresenta um intelectual politizado que quer defender seu ponto de vista sem contudo entrar em atrito com o entrevistador e o público a quem o programa de televisão é dirigido. Lhe conferimos esse ethos pela maneira precisa em se pronunciar, a segurança em que ele conduz seus raciocínios. Durante todo discurso ele modaliza sua falas e com certa humildade conduz o entrevistador para o seu objetivo final, mostrar que existe sim no Brasil várias formas de preconceito, inclusive o preconceito velado.

Podemos notar que a entrevista mostrada no filme não coincide com o início de uma entrevista qualquer, pois o recorte que o diretor nos mostra já começa com a discordância do entrevistador de uma suposta afirmação de Jorge quanto à hostilidade do branco em relação ao negro "Desculpe, mas eu acho que você exagera 'afirmando' que o branco não compreende e não colabora com o negro". A imagem de Jorge usando um terno branco é de tranquilidade, fala sem gesticular, quase sem expressão no rosto sempre em close. "Mas o problema do negro, não sei se você concorda..." Aqui ele recorre à participação do seu interlocutor, acreditamos que numa tentativa de fazê-lo participar de sua afirmativa de que o negro é oprimido e vítima de racismo dentro da sociedade brasileira. Toda essa estratégia, valendo-se de um discurso bem cuidado e protegido, condizente com a difícil situação política dos anos de 1970. "Eu não diria assim de maneira tão agressiva..." Suas falas são permeadas de cuidado, como um pedido de desculpa, permissão, que prendem o entrevistador em sua telha de argumentos e faz com que ele acabe tendo que concordar. Existe sim um preconceito velado.

Esse *ethos* político que convence através de raciocínios ia de encontro à imagem do negro que o cinema mostrava com estereótipos nos quais predominavam a falta de inteligência e capacidade de condução. Um negro que convence sem usar o

seu corpo, a sua condição de miserável, a sua eterna situação de escravizado, que como o personagem ressalta, sempre tratado com paternalismo, resguardando assim a superioridade do branco.

CENA II

"REUNIÃO COM EMPRESÁRIOS ALEMÃES (racista/conivente/oprimido)

Olga está na sala com dois empresários alemães que analisam um cartaz de publicidade.

EMPRESÁRIO I: Eu acho bonito, vistoso, chama a atenção, mas para nosso ramo de negocio não serve mesmo, mesmo. (o outro fala qualquer coisa em outra língua) A senhora não concorda?

OLGA: Talvez... (Jorge entra na sala e ela o apresenta a eles) A pessoa de quem lhes falei. Senhor Jorge de Oliveira. Estes são os senhores sócios proprietários da Janguabaú rolamentos. (ambos se cumprimentam à distância dizendo apenas prazer e Olga continua) No início da próxima semana com certeza ele já nos dará um resultado mais adequado, (se dirigindo a Jorge) Gostariam de um *display* mais sólido, mais compacto.

EMPRESÁRIO I: Queremos vender rolamentos e não sabonetes cheirosos.

EMPRESÁRIO II: Tem que ser tão possante e tão resistente como um automóvel onde os rolamentos vão estar, não?

OLGA: Fiquem tranquilos que agora o projeto está em boas mãos. O senhor Jorge é o nosso melhor funcionário.

Os empresários discutem alguma coisa entre si, olhando disfarçadamente para a figura de Jorge parado em frente à mesa aguardando em silêncio.

OLGA: Ele é negro, mas é negro só na cor, tem alma de ariano."

Os empresários dão altas gargalhadas e falam em outra língua e um deles se dirige a Olga:

EMPRESÁRIO I: Até parece que nós alemães não gostamos de negros... se ao menos fosse judeu... dona Olga pelo amor de Deus... Eu vou contar um segredo, Karl sabe disso, eu só peço que nada disso passe dessas quatro paredes. Sei que posso confiar em vocês, não é, dona Olga? Eu sou casado com filhos e tudo, mas por fora tenho uma escurinha de 20 anos só pra mim. Então onde está o preconceito? (Voltam a gargalhar enquanto Olga olha para Jorge que sofre a cena em silêncio)."

A escolha dessa cena para análise se deu pela capacidade de o diretor sintetizar três *ethe* de muita relevância na sociedade em questão: o racista, o conivente e o oprimido. Maingueneau (2008) fala da categoria do *ethos* pré-discursivo (construções de representação antes mesmo que o indivíduo fale). É conveniente lembrarmos aqui de um acontecimento recente. Por ocasião da Copa do Mundo de 2014, realizada no Brasil, brasileiros foram surpreendidos pelo povo alemão. A seleção alemã se hospedou no interior da Bahia e teve uma interferência positiva na sociedade local deixando inclusive obras assistenciais na comunidade. Os alemães, pelo país afora, distribuíram simpatia e seu carisma foi tanto que mesmo os 7 X 1, com que eles eliminaram a seleção brasileira, foram suficientes para que passassem a ser odiados. Alemães, para todos que tiveram a oportunidade de conviver com eles durante os jogos, passaram a ser sinônimo de simpatia, talento, amizade. A grande surpresa veio de termos a imagem desse povo já pré determinada como frio, maldoso. Isso muito devido à sua ligação com Adolfo Hitler, as teorias de superioridade da raça ariana e as atuações do Partido Nazista durante a Segunda Guerra Mundial.

O caráter panfletário de *Compasso de Espera* ratifica essa imagem dos alemães mostrando atitudes racistas muito comuns numa sociedade onde prevalece uma suposta democracia racial. A atitude dos empresários ao serem apresentados a Jorge mostra sua pretensa superioridade e sua justificativa para não ser racista é mais uma grande ofensa para a comunidade negra e uma atitude racista, que naqueles anos tinham uma luta intensa pelos seus direitos, a visão da mulher negra como um simples objeto sexual.

Olga por sua vez tem capacidade de perceber o que está acontecendo naquele ambiente, mas é omissa e até contribui com a situação, visando aos interesses de sua agência, quando defende Jorge "Não se preocupem ele é negro, mas tem o coração

de ariano". Jorge assume na cena o ethos que prevalece na maioria das situações de racismo e discriminação. O indivíduo subordinado, muitas vezes sob uma autoridade que precisa silenciar. A cena mostra um homem apresentável, dá informações de sua competência "ele é o melhor funcionário que nós temos", mas que se contrai num canto da sala pelo fato de ser negro.

CENA III

"VISITA FAMILIAR (filho amoroso, responsável)

Jorge visita a sua família. A mãe radiante de alegria vai pegar um café e ele inicia um diálogo com a irmã.

JORGE: E aí como está tudo

IRMÃ: mesmo pé de sempre.

JORGE: E o emprego?

IRMÃ: O emprego? Dizem eles que sou necessária no posto que ocupo, até me aumentaram, mas as branquinhas que entraram depois de mim estão se saindo bem melhor.

JORGE: compreendo.

IRMÃ: você é que teve sorte.

JORGE: sorte uma ova... você sabe disso! Olha as minhas mãos! Estão calejadas de tanto puxar o saco e não são limpas de padre não! São mãos sujas! Pensa que não me doei, pensa? Às vezes tenho vontade de largar tudo às favas. [...]

JORGE: Sabe quem teve lá hoje mãe? O padrinho. Mandou lembrança pra senhora.

MÃE: Dr. Macedo, santo homem. A gente deve tudo que tem a ele e a falecida dona Gertrudes..."

O motivo da visita de Jorge à família é entregar o dinheiro que por motivo de viagem ele não conseguiu levar no mês anterior. Um filho bem sucedido que, apesar de todo trabalho e dificuldade, não esquece a mãe. Um negro com um núcleo familiar comum. As imagens do filme mostram um lugar simples na periferia, mas decente,

limpo. A câmera passeia pelo ambiente sem mostrar mendigos, bêbados, entulhos, elementos de cenas sempre presentes em filmes que tendem a retratar os modos de vida da população negra de baixa renda.

Quanto à irmã, ela assume o ethos da revolta, a representação do que normalmente acontece aos negros e negras dentro da sociedade. Pessoas necessárias e capacitadas nas funções que executam no mercado de trabalho, mas sem as mesmas oportunidades das pessoas brancas. Nessa cena, o diretor mostra duas opções sem grandes ganhos para o indivíduo negro, ou ele se sujeita às condições hostis da sociedade branca para ascender no mercado de trabalho, abrindo mão de suas visões políticas, ou ele continua fiel a elas, mas estagnado e sem possibilidade de mudar sua condição. O *ethos* de homem calmo e bem articulado que conferimos a Jorge até o momento, dá lugar ao *ethos* revoltado quando ele sente a obrigação de esclarecer à irmã que ele não é aquele oportunista que ela esta pensando.

A presença da mãe faz com que os dois continuem em sua discussão através de ironias, gestos, entonações. Surge a situação do padrinho, figura importante para que negros e negras conseguissem alguma forma de projeção no meio social. Aqui a mãe apresenta um *ethos* muito comum na comunidade de baixa renda, a empregada doméstica que dedica sua vida a uma família branca de maior poderio econômico muitas vezes preterindo a sua e recebe a ajuda "bondosa" do patrão que custeia a educação de seu filho, dando a ele uma chance e até uma indicação no mercado de trabalho.

CENA IV

"O DESABAFO (o honesto)

OLGA: Ora quem deveria temer seria eu e não você! Por mim você sabe que podem falar o que quiser. Que tenho meu *petit negri*, que tenho até taras sexuais, não me incomodo. Basta saber que você gosta de mim.

JORGE: E passo por aproveitador...

OLGA: Gostaria de saber até onde essa palavra lhe convém como cortina de fumaça.

JORGE: por que então não quero me dispor com você? Por ser mais velha?

OLGA: Bem mais velha.

Chegando ao destino, Jorge desse do carro e se encaminha para o bar mais no meio do caminho volta ao carro ainda parado com Olga o observando e desabafa, tentando dizer tudo de uma vez, quase sem respirar, sem pausa, como se temesse perder a coragem de dizer tudo o que ele precisava naquele momento.

JORGE: E sobre o que estávamos falando, apenas quero lhe dizer duas palavras: tenho medo de mim e de você e de toda situação, não sei se por ser negro e você branca ou por sua posição, não sei, ou por ser mais velha do que eu. Não só tenho certeza de meu medo, gosto de você como homem, como filho ou como gigolô, talvez esteja agindo como um canalha miseravelmente... (No final do desabafo ele parece respirar aliviado agradece e segue o seu caminho)."

Essa cena mostra um indivíduo consciente de suas ações. Depois da festa de lançamento do seu livro *Compasso de espera*, Olga lhe dá uma carona até um bar onde ele vai encontrar alguns amigos. Na verdade, quem ele vai encontrar é Cristina, a jovem branca da alta sociedade paulistana que ele conhecera dias antes e que marcou presença no seu lançamento. A imagem de Jorge e Olga presos dentro do carro. Ele ocupando o lugar do carona e a discussão do relacionamento parece estar expressa no seu rosto angustiado que sente a necessidade de confessar. Quando retorna ao carro e confessa a confusão dos seus sentimentos, o que podemos lhe atribuir é que se trata de uma pessoa honesta que está incomodada com a posição em que está ocupando. O fato de continuar nela não chega a ser um oportunismo, são aquelas situações para as quais qualquer ser humano está vulnerável, mas ele se mostra consciente e honesto ao se submeter a uma cena constrangedora e confessar suas limitações.

CENA V

PONTOS DE VISTA DIFERENTES (intelectual consciente)

"ASSIS: Todo branco por melhor que seja não passa de um integracionista... Brigo pela separação a qualquer preço, se vai juntar depois ou não é um problema que por enquanto nem quero saber. Continuo fiel ao poder negro

JORGE: Você é um reacionário não por convicção, mas por burrice. Se você adaptasse um desconfiômetro no seu relógio que nem eu, ficaria sabendo de coisas de grande interesse."

O final dessa cena demonstra toda a consciência do personagem que, mesmo sonhando com a revolução, foge de uma atitude radical que vê na violência a única saída para a situação massacrante em que a população negra estava exposta. Assis é o amigo do grupo que não consegue aceitar a sua visão intelectual para enfrentar o racismo. Jorge, porém, é centrado e procura convencer o outro que é ignorância por vinte negros para lutar contra duzentos brancos, que para uma luta armada precisam estar nas mesmas condições

As cenas que trouxemos para a análise tiveram como objetivo demonstrar algumas situações do cotidiano em que a atribuição do *ethos* pôde contribuir para uma visão inovadora quando quem está em cena é o negro, pois os cuidados na abordagem do tema e sua condução não se limitaram a repetir a mesma ideologia: o negro incapaz, protegido, ignorante.

3.1.2 *MADAME SATÃ*

Segundo Azevedo (1987), o período de transição da escravidão se deu em conturbadas disputas entre poderes políticos favoráveis e não ao advento dos imigrantes. Independente de qual fossem os argumentos utilizados para esse acontecimento, uma coisa era certa: a população negra não sairia dele sem ser muito prejudicada. Não só pelos privilégios concedidos aos imigrantes brancos europeus, mas por toda uma engrenagem política que dificultava a vida dessa população. A terra de tantas riquezas naturais seria insuficiente se não houvesse uma política que norteasse aquela situação com investimentos e orientação para o progresso de cada trabalhador, até então escravizado sob o comando ferrenho de seus senhores. E não houve.

A capacidade e disposição de quem sempre trabalhou via-se anulada diante de um sistema que não lhe possibilitava poder caminhar "com suas próprias pernas". Como é recorrente nos dias atuais com a população desassistida, não basta o indivíduo ter o seu pedaço de terra para poder produzir, ele precisa de um mínimo que

vai lhe favorecer o trabalho, sua sobrevivência antes da colheita, ferramentas de trabalho, a semente e demais suplementos para que possa fazer sua plantação, criação. Com o desinteresse evidente do governo para aquela população negra recém libertada, não restava outra opção a não ser viver de diárias, se defendendo como podia em pequenos trabalhos sem nenhum tipo de garantia.

A proximidade com o sistema cruel da escravidão, quando negros e negras eram forçados a trabalhar para enriquecer os senhores, conferiu ao ato de trabalhar um significado de falta de dignidade, somando-se ao nepotismo existente na sociedade até os dias atuais, à ideia de sorte, ao conseguir vantagens, tornou-se cada vez mais comum. Por isso muitos não viam no trabalho um motivo para dedicar sua vida, já que as possibilidades de mudar seu destino não viriam dele. Num país de maioria negra e sendo ela mais afetada pela falta de apoio das autoridades, não demoraram muito a dar a ela o carimbo da malandragem. Pessoas que vagavam pelas ruas sem se preocupar com trabalho.

No livro *Palavras e Origens*, Gabriel Perissé, professor, palestrante e doutor em filosofia da Educação da USP[14] aponta dúvidas sobre a origem da palavra malandro. Uma das hipóteses que ele apresenta é que sua formação viria de *malus* (mau, errado) do latim e o provencial *landrim* (preguiçoso, vagabundo). Outra possibilidade viria do romance do espanhol Miguel de Cervantes *Dom Quixote*, onde aparece a palavra *malandrim* com o sentido de patife. No Brasil, chegando ao malandro carioca, o termo ganharia a conotação de esperto, aquele que lança mão de vários expedientes para sobreviver com um toque de graça, irreverência e sensualidade. Portanto o malandro não era necessariamente um bandido, era um indivíduo que gostava da noite e curtir as serestas.

O conceito de malandragem se torna ainda mais negativo quando a ele agregam falcatruas, violência e aí o jeito descompromissado e irreverente de levar a vida passa a ser visto como algo nocivo para a sociedade. Para discorrer um pouco sobre a influência do termo malandragem, recorremos ao texto de Alberto Moby Ribeiro da Silva, *Sinal Fechado*[15], no qual o autor fala sobre a censura na música

---

[14]Pesquisado em: palavraseorigens.blogspot.combr/2010/12/etimologiadomalandro.hotmail. dia 18/05/2016 - 18h.

[15]http://www.academia.edu/7581198/SILVA_Alberto_Moby_Ribeiro_da._Sinal_Fechado_a_m%C3%BAsica_popular_brasileira_sob_censura_1937-45_1969-78_ acessado em 20/05/16

popular brasileira e trazà cena o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criado na era Vargas vai direcionar uma nova visão sobre esses indivíduos que não tinham grande apreço pelo trabalho.

Os anos de 1930 são conhecidos pelo governo do gaúcho Getúlio Vargas. Após comandar a revolução de 1930, ele instala o Estado Novo e faz um governo inspirado no fascismo europeu. Líder carismático e estratégico que coloca o povo no centro da sua ação política, criando alguns atrativos como os direitos trabalhistas. O populismo desse governo fez com que ele fosse considerado por muitos como o pai dos pobres e, não muito raro, imagens suas eram adoradas nas casas simples como se fosse um santo. Entretanto, a ditadura de seu governo pois fim às liberdades individuais, censurava a imprensa e assim conservava sua imagem positiva, trabalhada também nas escolas através de material didático apropriado.

As notícias convenientes eram disseminadas com a criação de *A horado Brasil*, programa de rádio diário e obrigatório, criado em 1931. A popularização desses aparelhos para que ele pudesse alcançar a todos os brasileiros nos mais longínquos recantos do país e a valorização do nacionalismo através de investimento como da Rádio Nacional na então capital federal instalada no Rio de Janeiro, que colocava em primeiro plano a música nacional, eram algumas das estratégias utilizadas por essa presidência que sabia como atrair a população.

O incentivo ao trabalho visando a construção de um país emergente, fez com que o governo desse atenção especial ao termo malandragem que tomava corpo através da música popular, naturalizando um costume prejudicial à imagem que se pretendia construir, como por exemplo a composição de Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves de 1931, *O que será de mim?*

> Se eu precisar algum dia
> De ir para o batente
> Não sei o que será
> Pois vivo na malandragem
> E vida melhor não há

O trabalho não é bom pra ninguém pode duvidar
Oi trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá.

No intuito de barrar inspirações como essa que incentivava a malandragem através da música popular, o DIP atuou na distribuição de verbas destinadas às escolas de samba com a condição de que, em vez da apologia à malandragem, elas fizessem o incentivo ao trabalho. Como tática de sobrevivência, compositores passaram a se adequar às novas regras e nessa situação vamos encontrar, em 1940, Wilson Batista e Ataúlfo Alves mudando o rumo de seu *Bonde de São Januário*.

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde de São Januário leva mais um operário[16]
Sou eu quem vai trabalhar.

É em um tempo áureo e ao mesmo tempo repressor que vamos encontrar a Lapa no Rio de Janeiro nos anos de 1930. Áureo porque a cidade como capital federal de um país com grandes promessas tinha uma vida cultural em ebulição. O Brasil estreitava laços de amizade com países da Europa, Estados Unidos e o desenvolvimento econômico era visível com investimentos consideráveis. Repressor porque todos tinham que viver de acordo com as propostas do governo. A Lapa era o reduto da boemia, o bairro central que abrigava aqueles que se recusaram a ir para os recantos e morros destinados a eles com a urbanização do centro. Lugar frequentado por pessoas de diferentes níveis, como intelectuais, artistas e aspirantes, e a nata conhecida como os malandros.

Entre esses malandros aspirante à artista, estava João Francisco, o famoso Madame Satã. Fama conseguida com sua personalidade pouco comum. Com as muitas histórias a seu respeito, era considerado de alta periculosidade com uma longa ficha na policia com quem ele vivia em constante conflito. Sua habilidade na capoeira e utilização da navalha fazia dele um malandro respeitado. Homossexual assumido,

[16]Na letra original havia um "otário" no lugar de operário.

vestia-se com esmero e extravagância, já demonstrando com adereços e maquiagem o artista que pretendia ser. Entrou para a história da boemia carioca como um misto de herói e vilão. Um malandro negro, gay, violento, que reinava em absoluto na Lapa, "Caso algum dos homens que ele se interessasse não o correspondesse, não poderia mais voltar no local".

A história desse nordestino que desde sua infância enfrentou as dificuldades da vida, sendo explorado e marginalizado, e quando adulto assume sua homossexualidade e adota como sua família uma prostituta, mãe de uma pequena criança, e uma travesti que também se prostitui, é a inspiração de um jovem diretor para a realização de um docudrama, uma ficção baseada em fatos históricos, que possui todas as características de uma ficção, mas o seu "faz de conta" deve obedecer aos fatos reais em que foi inspirado. Utilizar esse termo para falar do filme *Madame Satã* requer uma visita ao texto de Marilene Rosa Nogueira da Silva (SILVA; 2008) *Madame Satã uma estética marginal*, e considerar o seu questionamento sobre a advertência na sinopse do filme: "Esta é uma história real", feita pelo diretor Karin Ainuouz, cearense de 36 anos, formado em Arquitetura e Urbanismo pela UNB, mestrado em História do Cinema pela Universidade de Nova York, e tendo como base suas pesquisas em arquivos da polícia e biografias e autobiografias, de acordo com o próprio texto, ditados por um malandro descontextualizado. O diretor fala da sua dúvida em fazer um documentário ou uma ficção:

> Percebi que como ele se reinventa o tempo inteiro, era impossível documentá-lo. Assim nada melhor do que a ficção para falar da sua capacidade de invenção, de seu caráter de camaleão" (SILVA, 2008 p, 265).

Assim, o diretor se permite uma liberdade que, segundo ele, viria ao encontro da concepção de vida do personagem. Silva (SILVA, 2008) considera esse impasse como um falso problema, alegando que mesmo se sua opção fosse o documentário, suas matrizes seriam ficcionais[17].Para ratificar essa consideração ela cita Eduardo Escarel, afirmando que "existe uma direção do olhar que controla, inventa, reduz ou aumenta o chamado real que está sendo documentado (SILVA, 2008, p.266). Ela

[17]Como já discutimos ficção e documentário em nosso primeiro capítulo, apresentamos aqui docudrama como um gênero misto que faz ficção a partir de um fato real.

destaca a proposta do diretor que utiliza um jogo de contrastes para maior exploração do personagem.

Escolhemos dois filmes, com a pretensão de mostrar através de seus protagonistas negros como é possível a construção de *ethe* que venham favorecer a população negra. Mostrando-a num contexto social humano e com iguais condições, mesmo cônscios das dificuldades para esse trabalho. Contudo, precisamos considerar o tempo de realização de cada uma dessas produções e sua contextualização.

> De 1973 a 2003, por outro lado, decorreram três Décadas de combate ao racismo. No âmbito de cada uma delas, realizou-se uma Conferência Mundial contra o Racismo e a Discriminação Racial: duas em Genebra (1978 e 1983) e a terceira em Durban (2001). O ano de 2001 foi, ainda, proclamado Ano Internacional de Mobilização contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e a Intolerância Conexa.[18]

Por essa citação, da III Conferência Mundial dos Combates ao Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Conexa realizada na cidade de Durban em 2001, podemos entender que *Compasso de Espera* trazia em si uma necessidade de informar primeiro o seu expectador a sua proposta para depois defendê-la com argumentos de maneira didática. *Madame Satã* já é fruto de uma sociedade que não tinha mais como camuflar o seu racismo, conta com uma liberdade que dispensa apresentações. O filme trabalha mais com uma força imagética, como se o corpo negro do personagem já fosse um referencial carregado de uma pré discursividade capaz de situar o expectador no exato problema que o diretor pretende abordar.

CENA I

O INDICIADO (atribuições)

"O indiciado diz se chamar Bendito Itagiba da Silva é um indivíduo de estatura modesta e apresenta gozar de boa saúde. É conhecidíssimo na jurisdição desse DP, como desordeiro, sendo frequentador costumais do Largo da Lapa e imediações. É

[18]Citação retirada do texto Racismo Discriminação Racial Xenofobia e Intolerância Conexa, p.09 - disponível em www.gddc.pt/direitos-humanos/Racismo - 2007, 1ª edição.

pederasta passivo, usa as sobrancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando a própria voz. Entretanto é um indivíduo perigosíssimo pois não costuma respeitar nem as próprias autoridades policiais. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. A sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade, pouca inteligência. É solteiro e não tem prole. É visto sempre entre pederastas, prostitutas e outras pessoas do mais baixo nível social. Indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime".

É interessante pensar quais seriam os seguimentos para esse filme se fosse mostrado apenas essa primeira cena. Se a partir dela cada expectador pudesse contar a sua história. Porque o que o filme mostra nessa cena é um *ethos* abjeto, indesejável, poderíamos dizer socialmente asqueroso e desnecessário. não só as imagens,mas o texto rico em detalhes vem ratificar tudo isso.

De acordo com a pesquisa de Silva (SILVA;2008, p. 266), essa primeira cena de Madame Satã é a leitura do caso 6.262-Delito 20-10-1946-14ª Vara Criminal Arquivo Nacional do Rio de Janeiro[19]. A cena mostra um homem negro de cabelos crespos alisados e sinais visíveis de espancamento no rosto em close, visivelmente incomodado com o que está sendo falado sobre ele. Todo o restante do filme será a desconstrução dessa cena inicial que vai dando informações sobre aquela figura inerte na frente da câmera como se fosse um quadro que está sendo analisado.

São várias atribuições oferecidas para a construção daquela identidade. Um homem negro, espancado dentro de uma delegacia. A voz da autoridade só vem ratificar um *ethos* pré-discursivo já comum na sociedade para situações desse tipo: só pode ser um bandido que está sendo punido pelas suas faltas. Uma pessoa indigna de respeito e credibilidade. Ele "se diz" chamar..., "Apresenta" gozar de boa saúde. Quando vai ressaltar suas características negativas a fala é enfática: "conhecidíssimo" como desordeiro. A sua atribuição de passividade vem da identificação com o feminino, raspa as sobrancelhas e altera a voz, mas informa que embora tende ao feminino (passivo, delicado e frágil), o indivíduo é "perigosíssimo", mas uma vez um superlativo para justificar o que está sendo construído. É um viciado, não tem religião,

[19]No filme o texto apresenta pequenas modificações que funcionam apenas como realce para atender melhor a proposta do diretor.

instrução, família, inteligência. Exprime com dificuldade e sua convivência é com o mundo do crime.

O filme vai mostrar um indivíduo que procura trabalhar dignamente e ganhar seu sustento, mas precisa usar de violência para receber o que lhe é devido. Durante seus shows ele abusa de trejeitos femininos, na sua vida comum continua na sua condição homossexual, mas em momento algum demonstra passividade. Para uma sociedade machista que vê o homossexual como uma aberração da natureza, utilizando para ele várias denominações populares, "bicha, viado, gay, baitola, fruta..." o *ethos* atribuído a esse indivíduo é o ser passivo, que vai se submeter aos desejos do "macho". Madame Satã quebra esse paradigma, tomando a iniciativa e inclusive ficando com ele a função de penetrar os companheiros. Varias de suas falas são permeadas por entidades das religiões afro e católica. É analfabeto, mas tem uma alta capacidade de expressão e conhecimentos diversos, que se fossem usados por um homem não estigmatizado, facilmente ele poderia ser confundido com um literato. Tem uma família (constituída à sua maneira) e procura mantê-la com respeito, regras, higiene. E suas companhias são aquelas que, como ele, vivem à margem da sociedade. Não era uma opção sua viver naquele mundo de "devassidão", como era das pessoas importantes que procuravam o bairro boêmio para realizar suas fantasias. O que o filme vai mostrar é uma pessoa que precisou adaptar-se para poder sobreviver.

CENA II

"EM FAMÍLIA (pai de família)

M. SATÃ: Olha o estado da cabeça dessa menina! Vou lavar esse cabelo que não vai ficar nenhuma lêndea. Imundice! Isso é lá jeito de criar uma moça?

LAURITA: Te bendigo! O que foi que houve João?

M. SATÃ: Faz quanto tempo que não lava a orelha dessa menina?

LAURITA: O que que tu vai fazer agora?

M. SATÃ: Besteira Laurita! Muita besteira!

LAURITA: Pois foi isso que tu sempre fez na vida.

M. SATÃ: Pois então é isso.

LAURITA: Eu queria tanto te ver no palco grande, famoso, com muita gente te aplaudindo.

M. SATÃ: Não adianta ficar querendo conversar comigo porque eu já conversei comigo mesmo e já resolvi comigo mesmo que não vou ficar tentando ter profissão de artista. Cansei de torcer pela minha pessoa. Nasci pra ter vida de malandro e vou levar é rasgada."

Essa cena acontece depois que João Francisco perde o emprego no cabaré Lux. Humilhado por Vitória, a cantora do estabelecimento, ele a agride fisicamente. Pede sua demissão e quer receber seu pagamento, mas o dono o ameaça com um revólver, ele o enfrenta com uma navalha, pega seu dinheiro e vai embora.

Em casa, Laurita procura um jeito de tocar no assunto enquanto ele demonstra sua preocupação com a falta de higiene com que está sendo criada a menina, filha de Laurita, ainda no colo. Questionado qual rumo daria a sua vida, ele fala de sua desilusão, referindo a si mesmo como se houvesse uma terceira pessoa na qual ele acreditava que um dia pudesse ter um destino diferente do seu. Sua projeção num mundo de sonhos se desmoronava diante de um obstáculo intransponível imposto pela sua condição: nascera para ter vida de malandro. No entanto, não coloca como vítima. Se não pode ter a vida de artista que sonhava, ele vai vivê-la intensamente. Um indivíduo sem recursos, sem incentivos, mas com disposição para enfrentar a vida.

CENA III

"BOITE HIGH LIFE (um homem que merece respeito)

SEGURANÇA: Boa noite.

M. SATÃ: Boa noite. A gente gostaria de subir por favor.

SEGURANÇA: Não podem (Madame Satã ignora a fala do segurança e tenta forçar a entrada acompanhado por Laurita e Bilú) queira se retirar por favor.

M. SATÃ: Por quê?

LAURITA: Por quê que a gente não pode entrar?

SEGURANÇA: Porque aqui vocês não podem entrar!

M. SATÃ: Hanran... e por quê que a gente não pode entrar?

SEGURANÇA: Porque aqui não entra nem puta e nem vagabundo.

M. SATÃ: E tem algum desses nomes escrito na minha testa?

SEGURANÇA: Por favor eu não quero confusão com você!

M. SATÃ: Ao que me consta eu não lhe devo nada, porque a quem eu devo eu pago. Na minha casa só se come quando Deus dá e se por acaso faltar a Virgem Maria completa.

LAURITA: Vamos embora João!

M. SATÃ: Não vou sair porque eu não devo nada pra ninguém... eu vou entrar...

SEGURANÇA: Não vai não!"

A coragem de M. Satã em contestar os padrões sociais é uma das propostas dessa produção de 2004[20]. Sua tentativa de entrar na *High Life* é uma demonstração de que ele não se sentia inferior. A sociedade não conseguiu enquadrá-lo em sua escala de valores onde negros, pobres, homossexuais não tinham o direito a frequentar determinados lugares. A informação que o filme nos passa é que eles usaram suas melhores roupas para ir ao clube. Chegam educadamente e não há discrepância entre eles e os demais freguentadores que estão na fila. Fica uma sugestão de que não era um lugar freguentado por negros já que os únicos que vemos são os seguranças que vão impedir sua entrada no recinto.

Importa-nos ressaltar a frieza do personagem que faz sua provocação, produzindo calmamente uma pergunta para a qual ele já conhecia a réplica e tinha sua tréplica preparada: "Hanran!!! e por que a gente não pode entrar?" "porque aqui não

[20]Há uma versão de *Madame Satã* , feita por Antônio Carlos Fontoura, *A Rainha Diaba em 1975*na qual fica mais evidenciado a violência, capacidade de liderança do personagem e possíveis discussões sobre gênero,força e raça.

entra puta e nem vagabundo", "E tem algum desses nomes escrito na minha testa?". Com essa ironia ele destrói quaisquer argumentos que o o segurança poderia ter para impedir a sua entrada, que provas o outro teria para justificar a sua acusação? Madame Satã era uma pessoa consciente de suas batalhas e preparada para elas. Não importava a vitória, importava a luta.

CENA IV

"PRISÃO (o injustiçado)

DELEGADO: Senhor João Francisco... eu tenho aqui uma queixa contra o senhor. Eu tenho aqui uma queixa de roubo contra o senhor.

M. SATÃ: Isso aqui é minha casa, onde eu moro com minha família, não é lugar de roubo. Se alguém falou que foi furtado na minha residência está faltando com a verdade.

DELEGADO: Eu sei que nesse *mafuá* se rouba muito, mas o senhor tá sendo acusado de roubar um apurado no cabaré Lux, localizado na rua do Boticário n° 38 nas imediações da Praça Onze de novembro.

M. SATÃ: Mas lá era meu local de trabalho, eu não roubei nada. Eu fui pago o que era devido a minha pessoa.

DELEGADO: Não foi isso que o senhor Gregório e a senhora Vitória declararam. Senhor Gregório Albuquerque Freitas, senhora Vitória Aparecida Ximenes dos Santos Cruz, proprietários do estabelecimento.

M. SATÃ: Não, o senhor me desculpe seu delegado, mas a minha pessoa só recebeu o que lhe era devido! E o meu São Jorge é testemunha que por essa acusação eu não devo nada.

DELEGADO: O senhor vai ser recolhido para averiguação.

M. SATÃ: Ah, o senhor me desculpe, mas eu não vou não senhor!

DELEGADO: Infelizmente o senhor vai ter que ir.

M. SATÃ: Olha seu delegado eu posso ser um ignorante, eu posso valer menos que uma égua, mas eu não vou preso pelo que eu não fiz não senhor!"

Essa cena inicia com a câmera passeando pela residência de Madame Satã, um velho casarão na Lapa, onde moram várias pessoas, e o delegado observando a carência do lugar. Há um embate entre acusações e realidade. "isso aqui é minha casa, onde vivo com minha família, não é lugar de roubo", "Eu sei que nesse mafuá se rouba muito", "O senhor ta sendo acusado de roubar um apurado no cabaré Lux", "eu não roubei nada, fui pago o que era devido à minha pessoa".

A recusa de Satã em ser detido e suas explicações esclarecem o pré discurso da autoridade no início do filme: "não costuma respeitar nem as próprias autoridades policiais". A forma que utilizou para receber o seu pagamento no cabaré Lux não foi a mais correta, mas era o que lhe garantia receber o que lhe era devido, portanto para ele não constituía roubo, não configurava um motivo para que fosse preso, não consentia com aquela determinação da justiça, pois não podia pagar por um crime que ele não havia cometido, por isso reage e foge daquela determinação da justiça. Tinha atitude de alguém que não se submete a um sistema injusto que não lhe dava o direito de defesa. O seu senso de justiça é confirmado quando nas cenas posteriores acaba se entregando à polícia porque é informado que as travestis da Lapa estavam sendo castigadas no seu lugar.

CENA V

"DEPOIS DO SHOW (um homem realizado)

M. SATÃ: Ai.. .ai.. Amador! Amador! Minha pessoa tá muito feliz essa noite! Minha pessoa está feliz demais essa noite... Boêmio eu já sou, Amador, agora só falta ser profissional. Minha pessoa vai virar uma artista consagrada. Mas não vou abandonar o meu bairro, vou endireitar, vou ser tratado diferente... Hum vamos dançar. (Começa a dançar com Amador cantarolando uma música enquanto um bêbado no balcão insiste em ser atendido. Amador vai atender o balcão e informa ao homem que eles já estão fechando o bar).

BÊBADO: Podem continuar com a maricagem, faz de conta que eu não estou aqui.

AMADOR: A gente já tá fechando o bar.

BÊBADO: Vocês tão querendo que eu vá embora pra poder continuar com essa sujeira.

M. SATÃ: O cavalheiro tem que entender que a minha pessoa acabou de fazer um espetáculo, e que agora é hora de descansar.

BÊBADO: Tá fantasiado de homem ou de mulher? Viado, beiçola de merda! Então como é que é? Você vai falar comigo ou vai ficar calado?

M. SATÃ: Por que que o senhor tá fazendo isso comigo?

BÊBADO: Por que que tu acha? (ele aproxima de M. Satã e pega seu braço com força) Tú gosta quando eu pego no teu braço não é? Dum dum de merda!

M. SATÃ: Eu acho que o senhor não devia falar assim com a minha pessoa!

BÊBADO: (passa a mão no rosto de Satã) Olha só pra isso! Tem mais merda na cara do que qualquer meretriz aqui da Lapa!

M. SATÃ: Vai cuidar da tua vida, almofadinha de bosta.

BÊBADO: Eu não disse que ele era valente!

M. SATÃ: Tu não passa de um cururu qualquer sujo de barro vermelho.

BÊBADO: Viado!!!

M. SATÃ: (gritando a plenos pulmões)Eu sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso não!

BÊBADO: (derrubando Satã com um murro) É assim mesmo! é por causa de um crioulo como você que esse lugar tá nessa merda! Viado! safado..."

No que concerne a vida real de João Francisco que inspirou o filme *Madame Satã*, há diversas informações que devem ser aprofundadas, confirmadas. Se tratando do docudrama que estamos analisando, vemo-nos limitados às propostas do diretor do

filme que de acordo com seu recorte nos apresenta um determinado personagem[21]. O único ato brutal que ele nos mostra é proveniente dessa cena. Como o personagem informa, ele está vivendo um momento muito especial de sua vida, vendo a possibilidade de sua pessoa alcançar o que ele já via como impossível.

Aqui temos a demonstração expressiva de um ethos contemporizador. Madame Satã sofre toda a cena tentando apaziguar a situação para não cair na armadilha que o levaria novamente ao mundo da violência que ele acabara de rejeitar. Para contrariar suas expectativas aparece um homem embriagado que o tira do seu pedestal e o joga na sarjeta com palavras duras e violência física. A sua extrema humilhação o desestabiliza emocional e fisicamente. Ele é um viado, beiçola de merda, pior que as meretrizes da Lapa, um crioulo responsável pela podridão daquele lugar. Pela primeira vez, desde a cena introdutória, o filme mostra o personagem indefeso, talvez pela sua opção de mudar de vida "vou me endireitar". Ele tenta se defender com argumentos, mas acaba desistindo. Não reage fisicamente e se deixa agredir por um homem só e em condições precárias, mas aquelas ofensas não o deixam em paz e ele comente um assassinato.

Concluímos com essas análises que o diretor não condena o personagem, tampouco o justifica. Procura através de suas opções de cenas apresentá-lo dentro de suas condições de vida e suas ações como um mecanismo de defesa cabível a qualquer ser humano seja ele negro, branco, homo, hétero, pobre ou rico.

3.2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos a pesquisa sobre os conceitos de raça e racismo, pudemos notar o quanto tais conceitos são imprecisos e muitas vezes deturpados. Percebemos que esses conceitos são construções que favorecem o sistema dominante. Para nosso raciocínio, é indispensável pensar essa construção como privilégio de um grupo que detém o poder de influenciar, comandar e até manipular. A população negra é prejudicada nessa situação porque, salvo alguns militantes que estão à frente da luta,

[21]Aqui reiteramos que nossa análise fílmica através do ethos se dá nesse recorte no qual o realizador usa suas atribuições de acordo com suas ideologias e construções para nos apresentara sua concepção. Nos dois filmes nos quais trabalhamos acreditamos haver construções que retratam melhor e valorizam a população negra.

ela não tem um número expressivo de representantes dentro da sociedade que possa defender seus pontos de vistas e apresentar seus próprios conceitos.

Acreditamos que o racismo é uma questão social, que todos têm o dever de combatê-lo. Importante nessa luta é reunir todas as forças possíveis para atingir o maior número de pessoas. Todavia é indispensável a qualificação de negros e negras que possam falar de suas próprias necessidades. Para que isso possa se transformar em realidade, temos que ter a manutenção dos direitos adquiridos e conseguir muitos outros que possibilitem a eles e a elas que permaneçam no meio em que farão a grande diferença com o seu conhecimento pessoal. Suas atitudes precisas em situações que demandam um conhecimento específico são sementes que podem gerar bons frutos.

Com o nosso breve histórico sobre o cinema, procuramos mostrar um veículo disseminador de ideias e seu grande apelo junto à Indústria Cultural. Ferramenta indispensável e fundamental para uma propagação em massa que merece muita atenção. Um olhar atento às produções que intencionalmente ou não são portadoras de atitudes racistas já faz parte de uma educação midiática com um bom resultado.

Os caminhos que essa arte tem percorrido nos mostram que ela nunca esteve desvinculada de interesses sócio-políticos que influenciam o campo social. A instantaneidade dos tempos em que vivemos faz com que fiquemos cada vez mais dependentes da tecnologia muito bem utilizada pelo sistema audiovisual do qual o cinema faz parte. No entanto, não fosse todo esse arsenal que o potencializa, sua natureza já é suficiente para cumprir seus arrebatamentos, porque a primeira impressão que o cinema passa é de diversão. Ele vai atuar no campo dos sonhos, da ilusão, da imaginação espaços inerentes ao ser humano que precisam ser preenchidos.

Deparamo-nos com diretores que utilizaram essa arte apresentando uma proposta diferente. Fugindo ao convencional, cada um em seu tempo, foram na contramão. A ousadia de cada deles permitiu um olhar diferenciado que proporcionou questionamentos pertinentes para a população negra, seja mostrando o racismo impregnado na sociedade brasileira como em *Compasso de Espera* ou a expressão de uma autoestima e toda resistência de *Madame Satã* frente ao seu destino. A forma com que esses diretores conduziram seus trabalhos é uma evidência de que a construção dos *ethe* é uma condição ideológica vigente e preponderante na

construção de conceitos, conhecimentos, realidades que vão nortear definitivamente a vida de todo indivíduo.

A ideologia é uma grossa moldura que condensa toda a estrutura política, valores morais, crenças, emoldurando tudo disfarçadamente para que as vítimas por ela aprisionadas não percam a sensação de liberdade. É comum, nas produções nacionais, os feitos heróicos de negros e negras sempre serem outorgados aos personagens brancos, como se o mundo não fosse possível caso o branco não existisse. Quando investigamos a formação dos *ethe* através dos filmes propostos, vimos que seus criadores também não fugiram dessa cosmovisão, porém fazendo críticas e questionamentos para a situação desfavorável que a população negra vive no Brasil, como em *Compasso de Espera* que reforça a todo instante a competência do personagem, justificando assim o seu sucesso.

Em *Compasso de Espera* é bem marcada a importância do padrinho na ascensão social de Jorge. Essa ajuda condena o personagem ao eterno lugar do protegido, criticado na sociedade e também pelos amigos. *Madame Satã* já não tem a mesma sorte. Isso faz com que ele amargue toda a sua trajetória na marginalidade, sendo obrigado a usar a violência para não se sucumbir ao sistema. É possível depreender da análise dos filmes que se não há o auxílio do branco salvador, libertador, fortalecedor, o destino do preto é a margem, A oportunidade não muda o valor dos personagens dentro de suas histórias. Ambos os diretores conseguiram dar a eles mais destaque, oportunidades que os colocaram em pé de igualdade com quaisquer outros bons personagens que têm sido boa referência dentro da filmografia brasileira.

Se o expectador dessas duas obras conseguir assimilar que há diversas formas de preconceitos no Brasil, que negros e negras são discriminados e não têm as mesmas oportunidades que os brancos, que há uma necessidade constante de trabalhar a autoestima das crianças negras dando a elas um suporte para que tenham consciência que mesmo no lugar de inferioridade e submissão que a sociedade insiste em lhe reservar, ela deve fazer valer os seus direitos, teremos um ganho inestimável a computar nessa batalha tão importante que é a luta diária que vivemos nas Relações Étnico Raciais.

Em qualquer momento deste texto, encontramos muito presente os termos racismo e ideologia. Conceituá-los com precisão não é tarefa fácil, devido sua

adaptação em cada meio em que se apresenta. Munanga (2012) considera que o racismo é uma ideologia. Concluímos então que os filmes aqui trabalhados obedecem muito a essa linha de raciocínio. A ideologia racista é ponto central de *Compasso de Espera*. As dificuldades para o seu lançamento e sua pouco aceitação no mercado, assuntos sobre os quais já nos posicionamos, confirmam que não foi apenas uma proposta diferente. Sua pretensão em mostrar a história de outro ângulo mexeu com privilégios e fortaleceu uma discussão que estava se consolidada em várias partes do mundo.

Entendemos então os cuidados que o poder teve na época para que essa proposta de esclarecimento não ganhasse uma força maior. O filme mostra não só as atitudes racistas, mas também o trabalho ideológico socialmente desenvolvido para que a população aceitasse com naturalidade o que lhe estava sendo imposto. Cada personagem traz para a história sua contribuição demonstrando alguma manifestação ideológica racista pela qual ele era dominado. O filme tem como uma de suas maiores contribuições para a sociedade as informações diretas que ele passa para os expectadores, desvendando um quadro que a sociedade mantém camuflado: uma educação social que dá permanência ao racismo em todos os setores, tendo como consequência uma sociedade injusta e excludente.

Notamos, em *Madame Satã,* que os 30 anos que o separam de *Compasso de Espera,* suas lutas e conquistas, apresentam significativas mudanças na produção de uma obra que pretende abordar o racismo e as condições de vida de negros e negras dentro da sociedade. Pudemos perceber mais liberdade na direção que apresenta a situação sem a necessidade de explicar exatamente onde estão as atitudes racistas, porque a sociedade já está em um outro momento, já passou por muitos acontecimentos políticos e sociais que a tornaram mais consciente e até mais questionadora sobre a democracia racial.

Os expectadores de 2004 já estão totalmente familiarizados com os estereótipos que foram se fortalecendo através dos tempos. O filme não carrega aquele conteúdo didático de uma aula de esclarecimento do tipo "você precisa saber disso". Ele já parte de uma linha mais tênue no pressuposto de que são situações do cotidiano brasileiro, "Como você já sabe disso..." Assistimos, então, a um filme com cenas mais ágeis, engraçadas, excitantes, sem contudo deixar de denunciar o racismo, a hipocrisia, as injustiças.

Acreditamos que o filme apresenta à sociedade possibilidades pouco convencionais dentro do sistema dominante e o questiona: uma família não precisa necessariamente ser formada por um casal heterossexual, negros e negras devem ser respeitados mesmo sem padrinho, dinheiro ou estudos, numa relação homoafetiva, o efeminado não precisa ser o “passivo”. Esses e outros fatores mostram que somos condicionados a ver o que nos é imposto para que não haja interrupção numa corrente ideológica que trabalha com intuito de manter o negro, a prostituta, o homossexual como o Outro, o estranho, o indivíduo nocivo que degrada a sociedade. "É por causa de gente como você que isso aqui ta nessa podridão".

Nossa pesquisa procurou trazer para a sociedade dois momentos do cinema brasileiro com os quais pudéssemos incentivar uma reflexão sobre o cotidiano que à primeira vista não apresenta nada de anormal. Procuramos investigar a formação de conceitos como raça, racismo, ideologia e outros, os caminhos percorridos pela indústria cinematográfica até o seu produto final para o consumo. Apresentamos algumas análises no intuito de mostrar que vivemos num mundo em construção e somos responsáveis por ele através de nossas atribuições. Acreditamos com esse estudo ter provocado um estranhamento que fará com que as pessoas ao ver um filme com a presença de negros e negras possam trilhar o mesmo caminho que um dia iniciamos e se questionar: por quê existe esse personagem?, por quê ele age dessa maneira? qual a intenção que há nessa construção?

.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W.**IndÚstria Cultural**, São Paulo: Paz e Terra,2002.

AMOSSY. Ruth (org). **Imagens de si no discurso - a construção do ethos**. São Paulo: Contexto 2005.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Ed. Scipione, 1995.

ARAÚJO, Joel Zito. **O negro na TV pública.Fundação** Cultural Palmares. Brasília 2010.

AZEVEDO, Célia M. Marinho. **Onda negra medo branco**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1987.

BARROS, J. D'Assunção. **A construção social da cor: diferença e desigualdadena formação da sociedade brasileira**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. I**dentidade**. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro, 2004

BENTO, Maria A. Silva. **Branquitude e poder a questão das cotas para negros**. www.proceedings.scielo.br. 2005.

BORGES, R. C. Silva e BORGES, Rosane (orgs). **Mídia e Racismo**. Petrópolis,RJ: DP et Alii: Brasília, DF; ABPN, 2012.

BRANDÃO, A, Augusto P.(org). **Programa de educação sobre o negro nasociedade brasileira**. Editora da Universidade Federal Fluminense, Niterói**Nenhuma entrada de sumário foi encontrada.**, RJ, 2004.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Ed UNICAMP, Campinas - S.P, 2004.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Ed UNICAMP, Campinas - S.P, 2004.

CANCLINI, N. Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas dainterculturalidade**. Tradução Luiz Sérgio Henrique - 3 ed. - Rio de Janeiro, Editora UERJ, 2009.

Coleção Gênios da Arte, *Andy Warhol*. Tradução de Abreu lima Filho -Barueri, SP: Girassol. Madri: Susaeta Ediciones, 2007.

DISCINI, Norma. Ethos e estilo. In MOTTA, A. Raquel e SALGADO, Luciana (orgs). **Ethos discursivo**. São Paulo, Contexto, 2008

DOMINGUES, P. José. **Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

FERNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes** vol 1. São Paulo: Editora Globo, 5 Ed., 2008.

GUIMARÃES, Antônio S. Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil**. Editora 34. 3. edição, São Paulo, 2009.

HALL, Stuart. **Raça o significante flutuante**. Z Cultural - Revista do programa avançado de cultura contemporânea, ano VIII. ISSN 1980 9921. Trad Liv Sovik em colaboração com Kátia Santos. 2015.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**/Stuart Hall; Organização Liv Sovik; tradução Adelaide La Guardia Rezende. let all. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____ **A identidade cultural na pós modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva/Guaracira Lopes Lauro 11° edição, DP&A editora, Rio de Janeiro 2006.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: A sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed,, 2005.

IANNI, Octávio. **Raças e classes sociais no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Primeira reimpressão da Terceira edição de 1987).

LOTIERZO, Tatiana H. Pinto. **Contornos do (in)visível: A Redenção de Cam**, **racismo e estética na pintura brasileira do último oitocentos**. USP, São Paulo, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise dos textos de comunicação**. São Paulo, Cortez, 2002.

_____. A propósito do ethos. In MOTTA, A. Raquel e SALGADO, Luciana (orgs). **Ethos discursivo**. São Paulo, Contexto, 2008

MELEIRO, Alessandra(org.). **Cinema no Mundo - indústria , política e mercado** - vol. 1 África - São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MOCELIN, Renato. **História e cinema: educação para as mídias** - São Paulo: Editora do Brasil, 2009.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, A, Augusto P.(org). **Programa de educação sobre o negro nasociedade brasileira**. Editora da Universidade Federal Fluminense, Niteroi, RJ, 2004.

MUNANGA, Kabegele, **Nosso racismo é um crime perfeito** in www.revistafórum.com.br/2012/02/09. Acessado em 05 /01/2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas - S.P, Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito racial de marca e preconceito racial deorigem**. Tempo social, revista de sociologia da USP. v.19, n.1, 2006.

NÓVOA, Jorge; BARROS, J. D'Assunção. **Cinema-história: teoria erepresentação social do cinema** - 2 ed - Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

OLIVIER, Laurence. **Confissões de um ator**. Livraria Francisco Alves editora S/A - 2 ed. -Rio de Janeiro 1982.

PENNA, Tiago. **A arte revolucionária**. Revista Discutindo a Filosofia, edição n.7, ISSN 1808-8961-07 - São Paulo-SP, 2007.

RODRIGUES, J. Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Globo: Fundação do Cinema Brasileiro - MINC, 1988.

SCHWARCZ, L. Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições equestão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Silva, D. Ribeiro, 2008 - site: www.urutagua.uem.br//04fil_silva.htm (pesquisado em 27/06/16).

SILVA, Marilene R. Nogueira da. Madame Satã: Uma estética marginal. In NÓVOA, Jorge; BARROS, J D'Assunção. **Cinema-história: teoria e representação do cinema** - 2 ed - Rio de Janeiro: Apicuri,2008

SILVA, T. Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/** Tomaz Tadeu da Silva (org). Stuart Hall, Kathryn Woodwart. 9. ed - Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SOUSA, Eloisa Ramos.**Tudo que eu sabia sobre África, aprendi na televisão: Tarzan uma das muitas invenções de África**, 2016.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raçana Cultura e no Cinema Brasileiro**. Tradução Fernando S. Vugman - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** - 4 ed. - São Paulo, Paz e Terra, 2008.

Site na rede

palavraseorigens.blogspot.combr/2010/12/etimologiadomalandro.hotmail.pesquisado em18/05/16

http://www.academia.edu/7581198/SILVA_Alberto_Moby_Ribeiro_da._Sinal_Fechado_a_m%C3%BAsica_popular_brasileira_sob_censura_1937-45_1969-78_,. Acessado em 20/05/16.

Racismo Discriminação Racial Xenofobia e Intolerância Conexa - disponível em www.gddc.pt/direitos-humanos/racismo - 1ª edição, setembro de 2007. Acessado 04/01/17