CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

A AFRORELIGIOSIDADE NAS NARRATIVAS DE AUDIOVISUAL DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO

Nathali Ferreira de Deus Lima

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 da qualificação para o mestrado

Orientador: Roberto Borges

Rio de janeiro
2021

06/2021

CEFET/RJ

DISSERTAÇÃO

A AFRORELIGIOSIDADE NAS NARRATIVAS DE AUDIOVISUAL DO CINEMA NEGRO

Nathali Ferreira De Deus Lima

CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

A AFRORELIGIOSIDADE NAS NARRATIVAS DE AUDIOVISUAL DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO

Nathali Ferreira de Deus Lima

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 da qualificação para o mestrado

Orientador: Roberto Borges

Rio de janeiro
2021

A AFRORELIGIOSIDADE NAS NARRATIVAS DE AUDIOVISUAL DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa/Curso 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 Mestra em Relações Étnico-Raciais.

Nathali Ferreira de Deus Lima

Banca Examinadora:

Professor Dr. Roberto Carlos da Silva Borges (PPRER/CEFET- RJ)

Professor Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira (PPRER/CEFET-RJ)

Professor Dr. Francisco Romão Ferreira (UERJ)

Professora Dra. Anna Maria Canavarro Benite (LPEQI UFG)

Rio de Janeiro
2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

L732 Lima, Nathali Ferreira de Deus
A afroreligiosidade nas narrativas de audiovisual do cinema negro brasileiro / Nathali Ferreira de Deus Lima — 2021.
98f. : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.
Bibliografia : f. 96-98
Orientador: Roberto Borges

1. Negros no cinema – Brasil. 2. Cinema – Brasil. 3. Negros – Brasil - Religião. 4. Candomblé. 5. Deuses afro-brasileiros. I. Borges, Roberto. (Orient.). II. Título.

CDD 791.430981

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Hugo, meu irmão, que caminha junto comigo nessa jornada de fazer cinema. Às minhas amigas: Raisa, Dayane e Tábata. Aos que estiveram comigo nos primeiros momentos da minha vida acadêmica e militante na UFF. Ao CENUFF, coletivo fundamental à minha formação enquanto mulher negra ciente dos meus deveres como tal. À Nalui, Luz Luciana, Maiah, Lucienne, Fabiana e Camila pelos momentos de acolhimento.

Ao coletivo Siyanda, primeiro espaço a me dar a oportunidade de realizar meu sonho de fazer cinema: agradeço à Luciane, Cachalote, Patrícia, Rafael, Uilton, Algrin, Mariama, Davidson e Rachel. Agradeço também à família Motta, em especial Andréa, Bernardo e Márcia. À Cyntia e Nathália pelos anos de amizade e companheirismo.

À Pam e Naira, pela possibilidade de leveza nesse percurso. À Carol, minha cunhada, por ter me encorajado a entrar no PPRER. Ao meu orientador, Roberto Borges, pelas correções, ensinamentos e, principalmente, pela paciência. Ao professor Dr. Samuel Oliveira. Ao meu amigo Erickson. À Amanda pelo apoio e por acreditar em mim.

À minha vó Jacira (in memoriam) pelo caminho que começou há muitos anos e também por ter sido casa, para mim, durante a maior parte da minha vida. Este percurso não seria possível sem Elizete e Quinezeu, meus pais, a quem devo tudo. Obrigada pelos ensinamentos, pelas broncas, por serem meu lar, obrigada pela vida.

Sou grata pela oportunidade de estudar num programa que me permitiu tratar questões tão caras, e cada vez mais urgentes, sem precisar abdicar da minha visão de mundo. Agradeço à Professora Dr. Talita Oliveira, aos colegas de turma. Agradeço ao Allan pela oportunidade de conhecê-lo. Agradeço aos Orixás e aos ancestrais por me permitirem chegar até aqui.

EPÍGRAFE

Quero. Extrair qualquer síndrome Qualquer
aparência do que não sou
Qualquer vínculo com o passado odiado que
restou

Quero. Palma verde e nua Herança que
cultivei Quero, resumir numa só
As fantasias com que sonhei…

[Beatriz Nascimento, Abertura I (1988)]

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar dois filmes, escritos e dirigidos por cineastas negros, - *Rapsódia Para O Homem Negro* e O *Senhor de toda cruz* -, refletindo tanto o contexto social no qual estão inseridos os realizadores dessas obras, bem como o atual cenário em que estão postas as produções cinematográficas brasileiras de forma geral. Com isto, o trabalho constrói uma análise do processo de formação do cinema no Brasil, sobretudo no que diz respeito ao Cinema Novo, movimento importante e que tinha como uma das principais características a abordagem de problemáticas sociais. Diante dos filmes realizados por cineastas negros que selecionamos nesta pesquisa, o trabalho investiga a construção do imaginário criado pela sociedade em torno das religiões de Matriz Africana, principalmente no que diz respeito ao Candomblé e frente ao contexto, a importância da inserção de cineastas negros e negras que sejam comprometidos com as possibilidades de construções narrativas antirracistas no audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: Cinema. Raça. Negro. Orixá. Candomblé.

ABSTRACT

The present study analyzes two films written and directed by black filmmakers - "Rapsódia Para O Homem Negro" and "Senhor De Toda Cruz" -, reflecting both the social context in which the producers of these works are inserted, as well as the current scenario in which the brazilian cinematographic productions are placed in general. With this, the work builds an analysis of the process of formation of cinema in Brazil, especially with regard to Cinema Novo, an important movement that had as one of its main characteristics the approach of social problems. In view of the selected films, this academic work investigates the collective imaginary building created by society around the African origin religions, especially in regards to Candomblé and, given the context, the importance of including black men and women filmmakers who are committed to the possibilities of anti-racist narrative constructions within the brazilian audiovisual.

Keywords: Cinema, Race, Candomble, Orisha

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Rapsódia para o homem negro. Gabriel Martins, 2015. 22
Figura 2- O Senhor de toda cruz. Hugo Lima, 2019. 22
Figura 3- Terreiro de Candomblé destruído pelo fogo em Brasília. 51
Figura 4- Redenção de Cam. Modesto Brocos. 1895. 77
Figura 5- Alma no Olho Zózimo Bulbul 1973. 78
Figura 6- Rapsódia para o homem negro, 2015. 78
Figura 7- Rapsódia para o Homem negro, 2015. 79
Figura 8- Rapsódia para o Homem Negro, 2015. 79
Figura 9- O Senhor de Toda Cruz. Hugo Lima, 2018. 80
Figura 10- O Senhor de Toda Cruz. Hugo Lima, 2018. 80
Figura 11- Jornal Opinião, 1976. 82
Figura 12- Jornal Opinião, 1976. 83
Figura 13- Jornal Opinião, 1976. 84
Figura 14- Jornal Opinião, 1976. 85
Figura 15- Jornal Opinião, 1976. 86
Figura 16- Jornal Opinião, 1976. 87
Figura 17- Jornal Opinião, 1976. 88
Figura 18- Jornal Opinião, 1976. 89
Figura 19- Jornal Opinião, 1976. 90
Figura 20- Jornal Opinião, 1976. 91
Figura 21- Jornal Opinião, 1976. 92
Figura 22- Jornal Opinião, 1976. 93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

Cinema Negro brasileiro: uma possibilidade 14

Centro Afro-carioca de Cinema e Encontro Zózimo Bulbul 17

Um breve histórico do cinema brasileiro 17

1 O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO 26

1.1 As representações do negro no cinema brasileiro 26

1.2 O Cinema Negro é limitador? 30

1.3 Zózimo Bulbul e seu legado 33

1.4 Raça e racismo no Brasil 33

1.5 Cinema e Negritude: uma possibilidade 38

2 RACISMO E RELIGIOSIDADE 41

2.1 Breve contextualização da espiritualidade negra no Brasil 41

2.2 Racismo religioso na contemporaneidade 48

3 O PERCURSO DO CINEMA NEGRO 56

3.1 O Brasil em tela 56

3.2 Retomada, Dogma Feijoada e Manifesto de Recife 64

4 ANÁLISE DOS FILMES 66

4.1 Cinema Negro e o encontro com a espiritualidade: análise dos filmes 66

4.1.1 Rapsódia para o Homem Negro 66

4.1.2 O Senhor de toda Cruz 72

CONSIDERAÇÕES FINAIS 76

Trechos Jornal Opinião 82

Referências 96

INTRODUÇÃO

O primeiro contato que tive com pesquisas no campo da dramaturgia, aconteceu durante a realização de meu Trabalho de Conclusão do Curso, na graduação em Antropologia na Universidade Federal Fluminense. A temática em questão tratava de espaços de gerência negra no teatro, levando em consideração o Teatro Negro como proposta principal, mais especificamente o TEN (Teatro Experimental do Negro), grupo artístico idealizado em 1944, pelo militante do Movimento Negro Abdias do Nascimento, cujo objetivo era discutir as problemáticas raciais, através da performance teatral e apresentar, oferecendo cursos de alfabetização e *iniciação à cultura geral* (NASCIMENTO, 2004), uma nova perspectiva sobre o contexto do negro no Brasil.

Quando Abdias viaja à Lima, capital do Peru, em 1941 (NASCIMENTO, 2004), assiste a uma peça em que um ator branco faz uso de ***blackface***[1], ao observar este fenômeno, Abdias percebe similaridades com o cenário das artes cênicas no Brasil e entende a necessidade de uma articulação que favoreça o negro neste contexto. Com as adesões de Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel, Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Natalino Dionísio e, posteriormente, tantos outros iniciou-se o Teatro Experimental do Negro (NASCIMENTO, 2004)

A iniciativa de juntar todos esses nomes tinha como intuito promover discussões que considerassem a desigualdade racial no Brasil uma problemática a ser resolvida. O TEN articulava aulas de matemática, português, história, dentre outras disciplinas, usando o teatro como ferramenta de educação. Como relata Antonia Lana de Alencastre Ceva:

> "Para atrair a população interessada, as inscrições para as aulas de alfabetização e iniciação cultural eram publicadas em jornais cariocas e muitos operários, empregadas domésticas e até funcionários públicos procuraram a entidade para se inscrever. Cerca de seiscentas pessoas se inscreveram no curso de alfabetização do TEN. Estas aulas de alfabetização consistiam, como já apontamos, na leitura de peças teatrais, como uma estratégia para memorização dos diálogos elaborados e como forma de conscientização, pois a alfabetização, na perspectiva de Paulo Freire (2001): "é um ato de conhecimento e criador (p. 19) ". Assim, a alfabetização consiste num ato de conhecimento e democrático, inserindo o sujeito no mundo que o cerca. As aulas de alfabetização do TEN eram

1 Técnica usada para pintar o rosto de atores brancos de preto com o intuito que retratar pessoas negras baseado em estereótipos racistas.

> complementadas com a presença de convidados, que proferiam palestras temáticas, como por exemplo: História do Teatro, Decoração, Cenografia, Literatura Dramática e outros. Este projeto pedagógico do Teatro Experimental do Negro mereceu uma apreciação de um diário carioca, O Jornal, que chegou a caracterizar a iniciativa educativa da entidade como uma grande escola de artes cênicas. '' (2006.p. 57)

A formação do TEN reivindicava uma possibilidade de construir e interpretar histórias que não reduzissem o negro a um arquétipo depreciativo. O grupo escolheu o texto "O imperador Jones", de Eugene O' Neil, para estrear no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 8 de maio de 1945. A obra já havia sido executada nos Estados Unidos, onde era comum pintar atores brancos para representarem personagens negros nos teatros. Já em 1947, O Teatro Experimental do Negro, traz aos palcos o primeiro texto produzido especificamente para a companhia: *O filho pródigo,* de Lúcio Cardoso (inspirada no Novo Testamento[2]), seguido do texto de Joaquim Ribeiro para a peça *Aruanda.*

Outro fato importante da história do TEN é o período em que articulou-se com a UNE a fim de engajarem-se na luta pela libertação de presos políticos. Neste momento, foi organizado o Comitê Afro-brasileiro, com o intuito de trabalhar e inserir as pautas referentes a melhoria de vida da população negra no processo de articulação política pós Estado Novo. No entanto, divergências políticas causaram uma ruptura entre os militantes.

> Sobretudo, necessitava-se da articulação de ações em favor da coletividade afro-brasileira discriminada no mercado de trabalho, habitação, acesso à educação e saúde, remuneração, enfim, em todos os aspectos da vida na sociedade. Neste sentido, o TEN organizou o Comitê Democrático Afro-brasileiro para atuar a nível político, reivindicando medidas específicas para melhorar a qualidade de vida de nossa gente. O objetivo imediato do comitê era o de inserir as aspirações específicas da coletividade afro-brasileira no processo de construção da nova democracia que se articulava após a queda do Estado Novo. O comitê era composto de um núcleo de negros ativistas a que se agregaram líderes estudantis, e seu local de reunião era uma sala na sede da UNE. O comitê passou um tempo inicial lutando pela anistia aos presos políticos (na sua maioria brancos). Entretanto, quando chegou a hora de tratar das preocupações específicas à comunidade negra, o projeto foi vítima da patrulha ideológica de supostos aliados que acabou desarticulando o comitê. Invocaram o velho chavão de que o negro, lutando contra o racismo, viria a dividir a classe operária...(NASCIMENTO, 2004. 222)

2 2 Lucas 15:11-32

Após o distanciamento da UNE, em 1945, os membros do TEN organizaram-se para a elaboração da constituição a fim de contribuir junto à luta a favor da inserção do negro na sociedade. Neste período, escreveram a Declaração Final, documento contendo reivindicações e proposta para o negro brasileiro. Esta proposta é mais antiga que a Lei Afonso Arinos[3], sancionada em 1951. O TEN articulou-se de diferentes maneiras para combater o racismo, uma delas consiste na criação de um jornal.

Também, O jornal *Quilombo* que circulou entre 1948 e 1951, foi um instrumento de extrema relevância do TEN (CUNHA, 2012). É importante lembrar que através de tais registros, possibilitados também pela existência do próprio jornal, podemos nos dias de hoje, compreender muito do contexto e dos acontecimentos políticos daquela época. O TEN encerrou suas atividades no início da década de 1960.

Entendendo a importância do Teatro Experimental do Negro para a população negra, bem como sua implicância na vida política e artística desse grupo, decidi usar o TEN como fio condutor no procedimento de entrevistas direcionado a um outro grupo de teatro, o Cor do Brasil, iniciativa negra, localizada no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, mais especificamente, sediada no Centro do Teatro do Oprimido.

O grupo Cor do Brasil, até então, era formado por doze atores negros de diferentes idades. Durante alguns meses pude acompanhar as atividades desenvolvidas pelo grupo e fazer algumas entrevistas. Participaram, dessa atividade, sete membros da companhia, respondendo a um questionário que possuía duas perguntas centrais, sendo estas:

1. O porquê da legitimidade de um espaço negro dentro de um ambiente que já pretende discutir opressões?
2. Qual a diferença entre representatividade, isto é um espaço em que se possa representar e desempenhar um papel de ator sem poder interferir diretamente da construção da personagem, e um espaço gerenciado por

3 Lei 1390, primeira lei contra discriminação racial aprovada no Brasil, aprovada em 3 de julho de 1951. Fonte: Site OAB-SP.

3. pessoas negras onde existe uma compreensão política do que pretende-se fazer?

A partir dos depoimentos de alguns integrantes do grupo *Cor do Brasil*: Flavia Souza, Lumena Aleluia, Cachalote Mattos, Carol Netto, Alessandro Conceição, John Conceição e Fernanda Dias, foi possível elaborar um trabalho focado em entender a necessidade de espaços artísticos geridos por negros e, nesse sentido, a contribuição desses ambientes para mudanças significativas na sociedade. Essa foi a primeira vez em que abordei a dramaturgia negra num texto acadêmico.

Em 2016, tive a oportunidade de experimentar a produção cinematográfica, através da criação de um coletivo fundado durante a produção de um curta-metragem. Esta produção foi realizada durante o festival 72 horas, no Rio de Janeiro. O curta foi idealizado por Hugo Lima, estudante de engenharia que, à época, havia entrado a pouco tempo no mundo do audiovisual após adquirir sua primeira câmera fotográfica. Vale dizer que Hugo é meu irmão e, desde 2016, companheiro de Siyanda.

Além de intitular o curta-metragem sobre o qual me referi anteriormente, Siyanda nomeia o coletivo construído pelos integrantes dessa mesma produção, formado, portanto, por negros e negras que buscam positivar as representações referentes à população afro-brasileira, fomentando construções narrativas criadas também por pessoas negras. Atualmente, o grupo conta com dezenove participantes, entre eles estão: roteiristas, atores, atrizes, diretores de arte, além de outras funções. Fazer parte do Siyanda tem sido fundamental para o processo de construção deste trabalho de dissertação. Foi a partir dessa vivência com o Siyanda filme e coletivo que pude conhecer a obra de Zózimo Bulbul, precursor do Cinema Negro no Brasil.

Cinema Negro brasileiro: uma possibilidade

Ao longo da história do cinema no Brasil, coube ao negro atuar através de papéis sem muito destaque, ou mesmo estereotipados que reforçavam uma série de preconceitos em relação à negritude e ao sujeito negro.

Como nos diz bell hooks, o controle das imagens nas mídias de massa tem papel fundamental na manutenção da hegemonia branca e patriarcal. Veicular personagens paramentados de uma vestimenta caricatural é uma maneira de reproduzir a violência e defender o status quo.

> O tratamento da negritude como commoditty criou um contexto

> social onde a apropriação da imagem negra por pessoas não negras não encontra limites. Se muitas das pessoas não negras que reproduzem imagens ou narrativas críticas a respeito da negritude e das pessoas negras não questionarem suas perspectivas, elas podem simplesmente recriar a narrativa imperialista- o olhar que procura dominar, subjugar e colonizar(2019. p. 41)

Muitas abordagens sobre pessoas negras, no cinema, incorreram neste erro. Com a centralização do fazer cinematográfico nas mãos de grupos, historicamente, dominantes (brancos e de classe abastada), consequentemente, as imagens relegadas às pessoas negras nas mídias de massa, foram reproduzidas por terceiros, sobretudo, por aqueles que não tinham como proposta política romper com o processo de dominação racial.

Ao discutir raça e representação, hooks (2019) aponta que um dos processos no combate a essas imagens negativadas, no que diz respeitos às pessoas negras e às negritudes, se dá com base em "qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos" (hook.2019. p.36). Entendemos, nesse sentido, que o sujeito negro é quem conduz o Cinema Negro, mas ser negro não basta, é preciso assumir um posicionamento um "gesto de desobediência" (hooks. 2019, p.37) frente ao que, historicamente, tem sido vinculado ao "ser negro" no país. hooks, ainda aborda a necessidade de um olhar que rompa com a limitação da reatividade, isto é, exercitar um olhar criativo que não se limite à reprodução de personagens que apenas representem o oposto do que já veicula-se.

Este processo de reatividade cria um mecanismo simplista que, como consequência, nutre uma outra formatação de estereótipos. Abdicar da Outridade (hooks 2019 p. 65), isto é, da exotificação ao olhar o outro, é fundamental para desvencilhar-se da ideia de infantilização do negro em construções ficcionais. Nos capítulos seguintes, trataremos dos estereótipos e das limitações criativas impostas pela branquitude no âmbito cinematográfico. A seguir, veremos como desenhou-se o Cinema Negro no Brasil.

O primeiro diretor negro de quem se tem registro comandando a direção de um filme, no Brasil, é Cajado Filho, em 1948.Cajado, formou-se na Escola de Belas Artes e colaborou amplamente com o gênero chanchada.

> (…)foi colaborador dos principais diretores do gênero chanchada como, Moacir Fenelon, José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Maga (…) Foi um bom cenógrafo, inclusive versátil, como atestam a luxuosa apoteose baiana do final de Poeira de Estrelas (Rodrigues 2011, p. 133).

O diretor, também se destacava como roteirista, tendo assinado os roteiros de filmes como *O Petróleo é nosso*, *De vento em popa*, entre outros. Dirigiu cinco filmes: *Estou aí?* (1948/1951), *Todos por um* (1950), *Falso detetive* (1951), *E o Espetáculo continua*(1958) e *Aí vem a alegria*(1959). Com exceção do primeiro, os outros filmes se perderam e não há mais qualquer registro deles. O trabalho de Cajado Filho, é importante para a história do cinema no Brasil, em especial para os realizadores negros.

Vale dizer que, mesmo entendendo a importância da produção de Cajado, escolhemos analisar, nesta pesquisa, o Cinema Negro através da ótica de Noel Carvalho que, por sua vez, frente à gênese e à história do Cinema Negro Brasileiro, elege Zózimo Bulbul o precursor desse processo. Nesse sentido, a respeito da dinâmica empreendida por Zózimo, Noel coloca:

> A primeira novidade foi evitar o nacionalismo de esquerda corrente nos filmes da geração do cinema novo. Neste o negro é quase sempre uma alegoria da nação como o povo, o camponês, o favelado, o bandido social etc. A segunda foi experimentar e inventar novas formas de representação do negro e sua história em correspondência com o que muitos artistas negros no mundo todo estavam produzindo. Alma no olho (1973) e Abolição (1988) são exemplares de uma forma narrativa performativa pouco usual no cinema brasileiro no período da sua realização (CARVALHO, Noel do Santos. 2012. p. 20)

Como citado por Noel, em 1973, Zózimo realiza seu primeiro trabalho como diretor, o curta-metragem intitulado *Alma no Olho*. O filme é uma obra inovadora para o cinema brasileiro, pois, ao propor junto a outros artistas uma narrativa centrada na vivência do negro, o cineasta construiu um caminho possível para um cinema em que o negro não aparece apenas como sujeito subalternizado, mas sim, como protagonista dos processos criativos.

Com pouco mais de onze minutos, o filme, dedicado a John Coltrane é uma analogia à história do negro em diáspora[4]. As cenas retratam a vida dos africanos antes da chegada dos europeus, a captura de africanos para serem escravizados, passando pelo processo de exploração e assimilação, até a libertação do negro.

4 Para Stuart Hall “A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção(SERIA – “de identidade’?) ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo- se novas, através da transformação e da diferença. ” (2003 p.75)

Tudo isso, através da performance de Zózimo, único ator em tela durante toda a obra. Politicamente engajado, Zózimo Bulbul tinha um olhar crítico sobre as produções de seus contemporâneos:

> (...) nos roteiros que chegaram ao meu conhecimento de diretores, amigos ou não, o negro não tinha destaque. Era aquilo neutro. Botavam para fingir um bandido aqui, outro ali, um alienado, uma coisa sem consistência. E fui ficando decepcionado. Tanto que botei na cabeça que teria que dirigir, que escrever minha história. Recusei trabalhar em Chico Rei, porque historicamente é terrível. É uma coisa fantasiosa da cabeça deles, paternalisticamente como veem o negro. Não querem mexer, querem ficar bem com o sistema e não chocar a comunidade negra. Então fica aquela coisa pasteurizada, e depois passam na telinha da Globo. Isso comecei a notar e a sentir esse tipo de coisa e resolvi contar minha história como sei. ” (CARVALHO, Noel do Santos. 2012. p. 16)

O trabalho de Zózimo Bulbul teve desdobramentos fundamentais para o desenvolvimento do Cinema Negro no Brasil, dentre eles: a criação do Centro Afro-carioca de Cinema, em 2007.

Centro Afro-carioca de Cinema e Encontro Zózimo Bulbul

Localizado na Lapa, centro do Rio de Janeiro, o Centro Afro-Carioca de Cinema tem servido como ponto de encontro e articulação de saberes vinculados ao Cinema Negro. O local é responsável pelo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul que em 2020 realizou a sua décima terceira edição.

Na atual conjuntura política, o Encontro tem sido um núcleo de resistência frente aos ataques à cultura negra. Em 2020, o Encontro aconteceu de forma virtual em decorrência da pandemia, exibindo mais de 100 filmes, entre curtas e longas-metragens, nacionais e estrangeiros.

Para que aprofundemos nosso estudo a respeito da importância do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, bem como de movimentações que prezem pela inserção do negro no cinema brasileiro, é interessante olharmos para a história do audiovisual no país, destacando, inclusive, o Cinema Novo: movimento em que Bulbul estava inserido e que foi relevante para a carreira de muitos atores e atrizes negros e negras.

A seguir, faremos um breve histórico da relação do cinema no Brasil com a população negra, a fim de compreendermos como moldou-se a imagem das pessoas de ascendência africana, no país, seja pela caracterização negativa, seja pela ausência de negros nas produções cinematográficas.

Um breve histórico do cinema brasileiro

Apresentaremos, nessa introdução, de forma breve, a conceituação de Orlando Senna a respeito das fases do cinema brasileiro e, conforme o trabalho for se desenvolvendo, mais adiante, trataremos desse tema com maior aprofundamento.

Senna (1979) divide o cinema brasileiro em três fases: Cinema Branco, Cinema Mulato e Cinema Novo. Na primeira fase (1898 à 1940) fez-se presente a exclusão quase que total de negros. Buscava-se, ali, legitimar o apagamento de pessoas negras e indígenas, no Brasil, através da narrativa cinematográfica.

De acordo com Senna, a segunda fase, o chamado Cinema Mulato, tinha por objetivo propagar uma identidade nacional. É importante lembrar que a década de 1930 foi o período de disseminação do discurso nacionalista, em que as relações raciais pautavam-se na teoria freyriana, com base numa ideologia que defendia a noção de uma interação pacífica e harmoniosa entre as raças que ficou conhecida como Democracia Racial. Este fato foi determinante para a indústria do cinema na época.

A expressão Cinema Mulato é usada por Senna para ilustrar um período histórico do cinema nacional, mas gostaríamos de destacar que compreendemos a carga histórica do termo e sua conotação negativa usada para referir-se a negros de pele clara. Há muito o Movimento Negro brasileiro tem posicionado contra o uso da expressão e ratificamos esse posicionamento.

A terceira fase vem a ser o que Senna chama de cinema do povo, o Cinema Novo. O denominado Cinema do Povo, apresentava uma proposta diferente do produto cinematográfico feito e veiculado pelo estúdio Vera Cruz, grande referência na produção de filmes brasileiros do final da década de 40 até meados da década de 50. Apesar de seu conteúdo diferenciado, o Cinema do Povo, ainda manifestava em suas realizações resquícios de uma instrumentalização das obras de Gilberto Freyre, uma crítica ainda refém da democracia racial.

Glauber Rocha em sua clássica produção *Barravento*[5], espelha um exemplo bem específico - ainda que considerando os avanços do chamado Cinema Novo - da repetida apresentação da figura do negro de forma pouca aprofundada e, continuamente, refém de um ideal de liberdade pautado em características que negligenciavam uma perspectiva mais positivada desses sujeitos.

O enredo de Barravento (1962, Bahia) trata da vida da população negra

5 Direção: Glauber Rocha. Roteiro: José Telles de Magalhães, Glauber Rocha.

moradora de uma pequena comunidade litorânea na Bahia, sendo o fio condutor da trama: a religiosidade praticada naquela localidade, e, portanto, os rituais e crenças de origem africana. Com um elenco majoritariamente negro e personagens que apresentam considerável grau de profundidade, *Barravento* é um marco na carreira de muitos atores e muitas atrizes, negros e negras, brasileiros. Um dos nomes de destaque é o do ator Antônio Pitanga que incorporou Firmino, o antagonista da história.

O Cinema Novo foi um movimento importante no que diz respeito à inserção do negro no mercado cinematográfico, ajudando a consolidar a carreira de muitos destes artistas como, por exemplo, Zózimo Bulbul e Antônio Pitanga. Para além dos avanços proporcionados na carreira e projeção de atores negros, no longa-metragem, por Glauber Rocha, Barravento apresenta limitações e reverbera, ainda hoje, uma leitura bastante eurocêntrica acerca das tradições religiosas de origem africana, visão esta exemplificada em trecho retirado da introdução do filme, mais especificamente seu letreiro de abertura, transcrita logo abaixo:

> No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de 'xaréu', cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. (...)

O Cinema Novo, apesar de apresentar uma ruptura com a narrativa das grandes produtoras brasileiras de cinema, ainda se fazia insuficiente no que competia à construção de personagens e também de histórias onde o negro pudesse aparecer de maneira aprofundada e distante dos estereótipos racistas. Neste contexto, Zózimo Bulbul foi fundamental junto ao processo de construção de um Cinema Negro no Brasil.

Alguns dos aspectos importantes à fundamentação do Cinema Negro, no Brasil, foram os manifestos, bem como as cartas abertas à comunidade cinematográfica com o intuito de levantar questões e debater os problemas que afetavam (e ainda afetam) não só a população negra e a maneira com que os discursos imprimiam inúmeras formas de racismos sobre o corpo negro e às diversas manifestações das negritudes, mas também à sociedade como um todo.

O cenário que precedeu O Dogma Feijoada, processo sobre o qual falaremos mais à frente, foi o do cinema da retomada. No começo dos anos 90, com o início do governo de Itamar Franco, políticas de incentivo à produção audiovisual foram

criadas, proporcionando um crescimento considerável de produções cinematográficas. Esse período ficou conhecido como a época da retomada do cinema nacional.

A retomada redirecionou as produções no Brasil, abrindo caminhos para novos diretores. No entanto, para o negro, a representação ainda era precária e o acesso de cineastas negros e negras a essas leis de incentivo, muito limitado. O negro, de uma maneira geral, continuava sub-representado no audiovisual brasileiro, fosse em novelas, em filmes ou mesmo em peças publicitárias.

O trabalho documental de Joel Zito Araújo, *A Negação do Brasil* (2000), disseca a construção sobre a projeção negativa dos corpos negros nas telenovelas brasileiras. O cineasta, nesse sentido, traça uma análise das relações raciais brasileiras através do histórico das telenovelas. A tese de doutoramento de Araújo, que também deu origem ao documentário homônimo que citamos anteriormente, versa sobre o pouco, ou quase nulo, engajamento das produções televisivas em representar o negro de forma digna.

Segundo o diretor, somente no final da década de 1970 é que os personagens negros foram introduzidos em maior quantidade nas telenovelas, o que não significava a representação de personagens negros de maneira complexa e não estereotipada.

A insatisfação com este problema manifestou-se entre os cineastas e profissionais negros do audiovisual. Embora vivenciando esse período de efervescência no cinema, logo se frustraram devido à exclusão das narrativas negras e à falta de acesso desses profissionais ao capital que possibilitaria a execução de suas produções cinematográficas.

Em 2000 as inquietações dos cineastas e artistas negros, engajados nas problemáticas dos debates raciais, deram origem ao manifesto *Gênese do Cinema Negro* - lançado durante o festival de curtas, em São Paulo – que embasou o Dogma Feijoada. Esse manifesto continha 7 pontos, sendo eles:

> (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO, DOMINGUES, 2018, p. 4).

Considerando o aumento das produções audiovisuais feitas por negros,

devido ao avanço tecnológico e o acesso dos jovens negros aos meios universitários, proporcionado pela implementação de políticas públicas, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar como a inserção de negros no audiovisual vem contribuindo para a construção de novas narrativas sobre o próprio negro no cinema do Brasil.

De maneira mais específica, diante dos filmes selecionados, examinamos a construção do imaginário de tais produções quanto as suas narrativas em relação às religiões de *Matriz Africana*, durante o período do Cinema Novo, particularmente o que diz respeito ao candomblé, a fim de mostrar de que modo os orixás são retratados nos filmes dirigidos, escritos e produzidos por cineastas negros e negras. Os orixás são divindades trazidas para o Brasil pelos africanos escravizados, durante tráfico negreiro, são divindades que compõe parte da espiritualidade dos descendentes de africanos no país, abordaremos este processo mais adiante.

> Ao final do período da escravidão, atravessaram o Atlântico, negros vindos de uma região da África, onde hoje são localizados os países Togo, Benin e Nigéria para acidade de Salvador; eram os nagô/iorubás e em sua terra de origem cultuavam divindades mitológicas denominadas Orixás (BARBOSA p.2)

Durante o processo de pesquisa, encontramos dois, são eles: *O Senhor de Toda Cruz* e *Rapsódia para o Homem Negro*. Os dois filmes têm características impactantes para o tipo de debate que levantamos ao longo da pesquisa. Para a escolha dos filmes, usamos como critério a identificação sócio-racial dos diretores, a temática da espiritualidade de origem africana de culto aos orixás e o período de produção dos filmes (produzidos nos últimos 10 anos). Existia a intenção de analisar outras duas produções, de três diretoras mulheres, porém não conseguimos o material a tempo considerando o prazo de conclusão do trabalho.

O primeiro filme a ser analisado será *Rapsódia para o Homem negro*. A narrativa conta sobre a gentrificação e especulação imobiliária em Minas Gerais, usando o arquétipo de dois Orixás masculinos: Oxóssi (Orixá associado à fartura e à caça) e Ogum (divindade guerreira, associada às batalhas). O trabalho audiovisual é da produtora Filmes de Plástico, sediada em Belo Horizonte. O curta tem duração de vinte e cinco muitos e foi dirigido pelo cineasta Gabriel Martins, em 2015. A obra faz uso de recursos alegóricos, que abordaremos mais adiante no processo de análise dos filmes, para construir os personagens da narrativa.

O segundo filme: *Senhor de Todas Cruz*, de Hugo Lima, teve sua estreia em 2018 e foi fruto de um trabalho do coletivo Siyanda. A narrativa conta a história de Cassius, um menino que se perde na Zona Portuária, centro do Rio de Janeiro, e

partir disso tem um encontro inesperado. O curta nos conduz à reflexão sobre a ancestralidade e como a espiritualidade afro-brasileira pode auxiliar em momentos difíceis. O filme traduz a experiência de resgate ancestral a partir na relação com o novo, personificado na figura da criança.

Entendemos que esses dois filmes tanto sintetizam os elementos que escolhemos analisar, em relação ao audiovisual do Cinema Negro no Brasil, quanto atendem aos critérios que os inserem no campo da pesquisa: serem produzidos por cineastas negros, protagonizados por negros e de abordagem afro-religiosa.

Acreditamos que a nossa abordagem, considerando a contextualização do Cinema Negro do Brasil, bem como a análise dos filmes a que nos dedicamos, torna a proposta da dissertação mais atraente para aqueles que não tiveram contato prévio com a discussão a respeito do cinema negro. Esperamos, com isso que esses leitores passem a se interessar pelo assunto ao enxergarem, nesse trabalho, um convite ao debate.

Em nossa compreensão, a pesquisa é importante pelo fato de possibilitar, assim como outras frentes e trabalhos anteriores, a abertura para um debate tão necessário: a desmistificação de uma espiritualidade historicamente subjugada por centrar-se num processo espiritual de origem africana e não cristã.



Figura 1- Rapsódia para o homem negro. Gabriel Martins, 2015



Figura 2- O Senhor de toda cruz. Hugo Lima, 2019

A necessidade de um estudo sobre a produção cinematográfica no Brasil e sua relação com o racismo, contribui para a inserção de pessoas negras no processo criativo da indústria audiovisual brasileira. Nesse sentido, precisamos atentar para alguns dados sobre os quais falaremos a seguir.

Em uma pesquisa realizada pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa), o grupo de pesquisa com sede no IESP-UERJ, entre os anos de 2002 e 2014, realizou um estudo levando em consideração marcadores de raça e gênero e, a partir dessas informações, foram obtidos os seguintes números: 45% das produções cinematográficas(aonde?) foram realizadas por homens brancos; 35% por mulheres brancas; 15% por homens negros e 5% por mulheres negras. O estudo foi realizado levando em consideração os filmes nacionais (longa-metragem) que lideraram as bilheterias nos cinemas.

Os dados apresentados acima evidenciam as desigualdades presentes na produção cinematográfica brasileira, em especial, no que diz respeito aos filmes comerciais de longa- metragem. Negras e negros têm sido mantidos à margem desse segmento, porém transitam, de forma significativa, na produção de curtas-metragens. Direcionar nossa pesquisa para análise de curtas-metragens expandiu as possibilidades do presente estudo.

A pesquisa realizada baseia-se em uma perspectiva metodológica bibliográfica, qualitativa e quantitativa. Isto é, faremos um levantamento histórico sobre a produção cinematográfica de cineastas negros e negras, e também uma análise sociológica dos fenômenos encontrados nos dois filmes escolhidos.

Tivemos como aporte teórico, a nos conduzir junto ao desenvolvimento desse trabalho, textos como: *O produtor e cineasta Zózimo Bulbul, de Noel do Santos Carvalho,* no qual é traçado o processo de gênese do cinema negro no Brasil a partir das obras de Zózimo Bulbul; de Petrônio Domingues e Noel dos Santos de Carvalho, usaremos o texto **A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro,** que trata da abordagem de Orlando Senna e David Neves sobre a presença do negro no cinema nacional; O Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul, Tese de Doutoramento de Noel de Carvalho, nos auxiliará no processo de entendimento do trabalho de Zózimo Bulbul e seu legado.

Outro livro importante é **A Negação do Brasil**, de Joel Zito, no qual é feita uma abordagem direta sobre a situação do negro nas telenovelas, produto da dramaturgia mais consumido no Brasil, e como a construção de estereótipos

funciona para a manutenção de uma visão hegemônica. Levando em consideração que apesar da temática central ser a telenovela brasileira, o livro dimensiona o contexto do audiovisual no Brasil, apontando a problemática racial nas produções como um processo que é fruto de uma estrutura perpetuada e em constante manutenção.

Pensar Nagô, de Muniz Sodré, é o texto que nos auxiliará na compreensão do contexto de construção dos personagens ligados à espiritualidade afro-brasileira. Em um estudo que busca descentralizar a filosofia, Sodré traz argumentos que permitem uma desconstrução de uma filosofia única, de origem europeia. O livro nos elucida a respeito de uma construção de pensamento afro, mais especificamente da filosofia desenvolvida pelo povo nagô.

Lendas africanas dos orixás, de Pierre Verger, e o **Candomblé da Bahia,** de Roger Bastide, são livros clássicos sobre os estudos das religiões negras no Brasil, especialmente do candomblé de origem iorubana, e servirão como base para nos ajudar na contextualização da religiosidade estudada. Disto isso, a seguir, de que modo essa dissertação se estrutura.

O primeiro capítulo da dissertação tem o objetivo de situar o leitor sobre o contexto cinematográfico brasileiro. Para isso, traçamos um histórico do Brasil pós-abolição da escravatura para explicar como o racismo estruturou-se em meio às relações raciais? no país.

Veremos como se deram os processos de legitimação do cientificismo, bem como das teorias que buscavam vislumbrar um país branco que, por sua vez, incentivavam discursos e crenças de que as populações negra e indígena desapareceriam graças à suposta superioridade da “raça” branca. Além disso, buscamos refletir e argumentar de que modo a visão de *democracia racial* enraizou-se no senso comum e como a política da mestiçagem afetou a percepção da realidade no que diz respeito à formação da identidade nacional brasileira. O Cinema Novo e seu processo revolucionário também serão abordados no primeiro capítulo. Será feita uma discussão sobre o cinema nacional, pontuando o processo de criação do Cinema Negro brasileiro, junto à figura de Zózimo Bulbul, na década de 1970, na cidade do Rio de Janeiro.

No segundo capítulo, faremos uma apresentação dos processos de construção religiosa no Brasil, buscando entender como essas questões, ainda hoje, nos afligem. A investigação destes dados é importante para compreendermos o cenário do cinema brasileiro e que, para além da exclusão histórica de negras e

negros, há uma significativa produção audiovisual realizada por esses sujeitos.

No terceiro capítulo, apresentaremos um pouco mais do cinema brasileiro e analisaremos os dois curtas escolhidos: *Rapsódia para o Homem Negro* e *O Senhor de Toda Cruz* - a fim de entendermos os processos de criação possibilitados pelo Cinema Negro.

Nesta empreitada levantamos discussões acerca do que entendemos como Cinema Negro, sem que este se caracterizasse enquanto gênero cinematográfico, mas, sim, como compromisso político de quem conduz a obra audiovisual.

A história do cinema brasileiro mostra-nos um cenário que desfavorece o negro tanto na inserção de atores negros e no desenvolvimento de seus personagens, quanto na presença de pessoas negras nos processos criativos. Com o passar dos anos, algumas produções que inseriram atores negros e tinham como proposta uma nova maneira de representar o país, ainda assim, mantinham o negro e as temáticas relativas ao debate do racismo sem maiores elaborações e /ou profundidade.

Anos mais tarde, com a facilitação do acesso aos meios de produção audiovisual, cineastas negras e negros criaram mecanismos para estabelecer um audiovisual que transcendesse as barreiras racistas nos processos de construção narrativa. A partir desta conjuntura, traçamos uma análise sobre Cinema Negro que envolve considerar o cineasta negro como agente fundamental dentro deste contexto.

1 O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO

1.1 As representações do negro no cinema brasileiro

A história do negro na dramaturgia é o reflexo da construção das interações raciais existentes na sociedade. A ideia de raça, como afirmam inúmeros teóricos, se dá enquanto construção sociológica que, embora não possua ou encontre respaldo biológico -ou seja, justificativa científica que a valide-, é uma realidade cotidiana posta em meio às sociedades e que reflete, diretamente, política e socialmente, na vida de determinados grupos a partir de uma noção colonial de supremacia racial da população branca e de tudo aquilo que está ligado a ela. Segundo o Professor Kabenguele Munanga:

> Podemos observar que o conceito de raça tal como o empregamos hoje, nada tem de biológico. É um conceito carregado de ideologia, pois como todas as ideologias, ele esconde uma coisa não proclamada: a relação de poder e de dominação. A raça, sempre apresentada como categoria biológica, isto é natural, é de fato uma categoria etnosemântica. De outro modo, o campo semântico do conceito de raça é determinado pela estrutura global da sociedade e pelas relações de poder que a governam. Os conceitos de negro, branco e mestiço não significam a mesma coisa nos Estados Unidos, no Brasil, na África do Sul, na Inglaterra, etc. Por isso que o conteúdo dessas palavras é etnosemântico, político-ideológico e não biológico. Se na cabeça de um geneticista contemporâneo ou de um biólogo molecular a raça não existe, no imaginário e na representação coletiva de diversas populações contemporâneas existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas como a cor da pele e outros critérios morfológicos. É a partir dessas raças fictícias ou "raças sociais" que se reproduzem e se mantêm os racismos populares. (MUNANGA, 2004, p. 22)

Duas correntes de pensamento difundidas durante final do século XIX e começo do século XX, foram elas: a de Silvio Romero[6], que acreditava que o processo de miscigenação culminaria numa população mestiça, porém com predominâncias físicas e culturais europeias e a linha de raciocínio de Nina Rodrigues[7] (SCHWARCZ, 1993) que, ao contrário do pensamento de Romero, apostava na ideia de miscigenação como algo totalmente problemático, já que, em seu entendimento um povo mestiço seria necessariamente, um povo corrompido pela sua ascendência negra e indígena.

6 Silvio Romero (1851-1914). Faculdade de Direito de Recife

7 Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906). Faculdade de Medicina da Bahia

Os dois estudiosos, porém, convergiam na concepção de uma ideologia que inferiorizava negros e indígenas. As elites políticas buscavam então fomentar uma nova identidade nacional para que o Brasil pudesse acessar a concepção de desenvolvimento estabelecida por eles.

Levando em consideração a conceituação de Orlando Senna, vista no capítulo anterior (CARVALHO e DOMINGUES, 2017), podemos considerar que o primeiro período, o cinema feito de 1898 até a década de 1930, é caracterizado pela ausência de atores negros em tela. Sabendo disso, é possível traçar um paralelo entre esse dado e a preocupação do Estado em estabelecer uma nação cujo futuro não incluiria a presença de indígenas e negros. Este período ficou conhecido pela efervescência das teorias eugenistas (SCHWARCZ,1993) que "conheceu seu momento de maior influência no período que vai de 1870 a 1930" (1993.p.139)

O Começo da década de 1930 é o período nomeado por Orlando Senna como *Cinema Mulato*. Essa fase é a tradução para as telas da tese freyriana através, principalmente, das chanchadas da Produtora Atlântida.

A Terceira fase é chamada por Senna de *Cinema Negro*, período que se propagou uma visão diferenciada sobre negro em contraposição às construções estereotipadas a que o cinema estava habituado. Alguns filmes desse momento foram grandes impulsionadores das carreiras de diversos atores negros.

Salientamos que os critérios utilizados por Senna (1979) para classificar a produção cinematográfica como *Cinema Negro* não serão os mesmos critérios que usaremos nesta pesquisa. Aqui validamos que *Cinema Negro* é o cinema escrito e dirigido por cineastas negros e negras. Para Senna *Cinema Negro* (ou *Cinema do Povo*) trata-se do cinema voltado para questões sociais em que, devido a fatores históricos, atravessam a população negra, mas não abordavam a questão racial de forma direta.

Durante o *Cinema Novo*, o negro insere-se no audiovisual através de abordagens que passam a visibilizar em suas narrativas, de certa maneira, as problemáticas raciais. Segundo Senna(1979), *Cinco vezes favela* (1962) de Carlos Diegues, dá o tom dessas questões do *Cinema Novo*. Tais produções, apesar de trazerem o negro à cena de uma maneira diferente - se comparada àquelas que o cinema brasileiro tinha visto até então não abordavam diretamente as questões raciais, preferindo narrar o lugar subalternizado do negro a partir de uma problemática socioeconômica.

Assim, o escapismo nítido em relação ao aprofundamento do debate racial,

nos filmes deste período, pode ser entendido como um desdobramento da construção do discurso da *Democracia Racial* presente no imaginário brasileiro. No filme *Compasso de Espera*, de 1973, a aproximação com a temática racial aparece de forma mais direta, como podemos ver na citação abaixo:

> Jorge, um poeta negro, é amante de uma empresária branca e rica. Mas em uma reunião de um círculo de intelectuais paulistanos ele conhece Cristina, outra moça branca de família rica, e se apaixona. O relacionamento deles enfrenta preconceitos de todos os lados e Jorge se vê brigando com as duas famílias e toda a sociedade, enquanto a ex amante ainda o procura. (Cinemateca Brasileira, 2021)

A partir da sobra de material de *Compasso de Espera*, Zózimo Bulbul pôde executar o filme *Alma no Olho*. Noel de Carvalho e Petrônio Domingues, no artigo *A representação do Negro em dois Manifestos do cinema brasileiro*, debatem suas percepções acerca da construção de personagens negros, além de fazerem uma análise sobre a abordagem de dois estudiosos do *Cinema Novo*: Senna, de quem já falamos anteriormente, e David Neves -que trataremos a seguir.

David Neves, encontra no conceito C*inema de Assunto Negro* uma maneira de conduzir esta discussão. De acordo com o autor, devido à escassez de filmes dirigidos e escritos por negros, ele, analisaria filmes escritos e dirigidos por cineastas brancos, mas que fossem atravessados pela temática do negro. Os principais exemplos usados por Neves são: *Barravento* (1962) e *Ganga Zumba* (1964).

O primeiro filme é dirigido por Glauber Rocha e sua história acontece numa comunidade litorânea na Bahia. É estrelado por Antonio Pitanga, Luíza Maranhão, Lucy Carvalho e Aldo Teixeira. O segundo, por sua vez, é produzido por Cacá Diegues, se passa no quilombo mais famoso da história brasileira: Palmares. O elenco é composto por Antonio Pitanga, Léa Garcia, Zózimo Bulbul entre outros.

Segundo Neves, essas duas realizações apresentam narrativas que partem de premissas diferentes. Enquanto a questão central de *Barravento* perpassa pela espiritualidade, estando mais voltada aos processos classificados como “místicos”, pelo próprio autor do filme; *Ganga Zumba* traria a temática racial de forma mais direta ao construir uma narrativa sobre o Quilombo Dos Palmares e as consequências da escravidão.

Embora Orlando Senna e David Neves reconheçam que o *Cinema Novo* foi um marco importante para a construção de uma outra possibilidade no que se referia à percepção que se tinha do negro no cinema, Senna aponta uma crítica ao conceito

apresentado por Neves. A Observação feita por Noel de Carvalho e Petrônio Domingues nos exemplifica isso:

> David Neves aponta o Cinema Novo como fundante de uma espécie de 'modernidade negra' no cinema brasileiro. De fato, é a partir do Cinema Novo que o negro constitui objeto de preocupação da sétima arte no Brasil. A presença desse segmento populacional, quer nas chanchadas, quer na produção da Vera Cruz, era inconstante, se não estereotipada ou enquadrada pela ideologia da 'democracia racial'. Com a emergência do Cinema Novo, houve um aumento significativo de fitas retratando o negro. Em que pese os filmes não terem esse segmento populacional como ponto focal de seus enredos, acabavam por colocá-lo em cena de alguma forma. Assim, se a produção cinema novista, especialmente a da primeira fase, não se centrava na problemática racial, era permeada por ela. Em artigo publicado em 1979, Orlando Senna igualmente indica que o Cinema Novo foi um marco artístico- cultural, resinificando as imagens e representações sobre o negro no cinema brasileiro. Todavia, não acredita que o movimento tenha engendrado um 'cinema de assunto negro'. A seu ver, o negro era apropriado pelos cinema novista como tropo de 'pobre' ou 'opri-mido', uma fórmula que reproduzia o discurso da questão racial subordinada à questão de classe, típico da esquerda ortodoxa que girava em torno do Partido Comunista do Brasil e do Centro Popular de Cultura. (2017)

O que podemos analisar é que as dificuldades impostas pelo racismo para que mais cineastas negros pudessem construir suas narrativas durante o período do Cinema Novo causa um déficit criativo. No entanto, esse cenário mudaria em meados da década de 1970, quando Zózimo Bulbul estreia como diretor. Zózimo veio de uma família humilde, moradora de um cortiço em Botafogo, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Em seu livro de memórias *Alma Carioca*, o cineasta, narra sua trajetória desde a infância até a vida adulta, passando pelo período de formação do *Cinema Novo*.

> Nos fundos da minha casa tinha pé de jabuticaba, limão, jaca, eu subia no pé para tirar as frutas. O que me marcou também muito, quando eu tinha seis, sete anos, por aí. Foi entrar na escola. Claro que tinha um sonho também. Via todo mundo, com aquela camisa branca escrita EP. Escola Pública. Era uma coisa recente também, tinha uns dez, quinze anos, por aí. O Getúlio Vargas tinha montado a Escola Pública A escola foi um susto. Eu queria entrar para a escola e quando finalmente entrei deparei, realmente, com o racismo da coisa. Lembro- me dessa professora. a primeira professora do primário. Ela selecionava na sala de aula. As crianças brancas sentavam na frente, as mulatas no meio e as negras atrás. Foi o primeiro contato com a realidade de Cor que eu tive: Devia ter seis, sete anos de idade, foi uma porrada. (2007, página 2)

A história de Zózimo Bulbul nos situa dentro do contexto de uma família

pobre e negra, embora em ascensão, no Rio de Janeiro, na Zona Sul. Bulbul passou boa parte da adolescência como interno do SAM, Serviço de Assistência ao Menor, onde saiu apenas aos 18 anos, passando pelo exército e, em seguida, cursou a Faculdade de Belas Artes(UFRJ), Zózimo teve contato com o núcleo do Cinema Novo. No trecho a seguir, vemos parte deste processo narrado pelo próprio Zózimo:

> O Glauber sempre que vinha parava ali com a gente e conversava, tinha acabado de fazer o Barravento, o primeiro filme dele em longa-metragem e estava preparando Deus e o diabo na terra do sol. Depois do baque de 64, esse grupo continuou uma resistência surda. Eu nunca perdi a negritude. Queria trazer a negritude para dentro desse debate(...) O próprio Leon Hirszhman que me introduziu no cinema. Fiz em Cinco vezes favela um episódio dele. Em 67 me decepcionou muito, quando ele consegue dinheiro para fazer o seu primeiro filme colorido: Garota de Ipanema. O filme não tem nada a ver. um filme que passou desapercebido passou muito desapercebido, fiquei muito decepcionado, A partir daí a turma do Cinema Novo começa a se aburguesar, a palavra é essa. Eles começam a formar uma caixa, uma elite. Eu sinto que eles perderam o pulso da história. (p.12-13.BULBUL,2007)

A fala de Zózimo evidencia um distanciamento do discurso inicial do núcleo fundador do *Cinema Novo* e o seu descontentamento com o cinema brasileiro. Esse sentimento foi fundamental para a construção da história do Cinema Negro.

1.2 O Cinema Negro é limitador?

Uma das nossas preocupações principais, nessa pesquisa, é desmistificar a noção do *Cinema Negro* enquanto um processo limitador de possibilidades criativas. Seria o *Cinema Negro* um conceito restritivo a ponto de impedir abordagens que não sejam centralizadas numa narrativa reativa, centrada em retratar processos de violência? Esta indagação irá nos ajudar na construção de um argumento a respeito dos diversos cenários criativos que movimentam-se dentro deste campo.

> Há alguns exemplos desse racismo indireto (o “arianismo” escandinavo – Bergman e Sternberg – são as chaves mestras dessa escola que às vezes se apresenta evidente, como em Ravina, de Rubem Biáfora), às vezes se dissimula nos meandros da própria ambiguidade. Eis uma das consequências mais funestas da tentativa industrial que foi a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, marco negativo da história cinematográfica brasileira, que em 1949 estabeleceu em São Paulo um imenso parque industrial completamente dominado por estrangeiros, sobretudo técnicos e artistas, que introduziram e cultivaram o inegável espírito expressionista (ariano?), que ainda hoje temos dificuldade de afastar dos nossos filmes (NEVES. Página 184. 1968).

No trecho acima, embora possamos identificar o escapismo presente em boa parte da produção intelectual de esquerda, quando se trata de expor, diretamente, questões sobre raça no contexto brasileiro, podemos dimensionar como a indústria cinematográfica atuou na propagação de uma ideologia racista.

Posteriormente, com o avanço das discussões acerca de classe e desigualdades sociais, o negro começou a aparecer com mais frequência nas telas de cinema, porém, as histórias ainda apresentavam uma abordagem insuficiente, já que a temática central, novamente, preteria o debate étnico-racial em favor das discussões de classe.

> Das controvertidas paternidades do Cinema Novo, a de Nelson Pereira dos Santos é a menos discutível: os expoentes do movimento não se cansaram de apontar Rio 40º e Rio Zona Norte como uma indicação segura do caminho a seguir. Vale notar o pouco tempo que decorre entre o lançamento (1955 e 1957) destes filmes – onde uma nova postura e, consequentemente, uma nova linguagem são definidas no Brasil – e a eclosão do Cinema Novo, que existe como impulso mais ou menos articulado a partir de 1960. No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em Rio Zona Norte, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro, mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos. (SENNA, ano 1979, página 198)

A luta do movimento negro dentro do audiovisual intensificou-se conquistando garantias à construção de histórias que não negassem a humanidade do negro em seus enredos. Isso foi possível devido à inserção de profissionais negros em diversas áreas do processo criativo (roteiro, direção, arte). Essa movimentação ganhou corpo e, assim, as gerações futuras tiveram ainda mais força para reivindicar melhores condições. É nesse contexto, portanto, que surgem os manifestos que embasaram essas demandas tão caras tanto à população negra, de forma geral, quanto aos profissionais que, inseridos no audiovisual, também eram negros.

Gênese do Cinema Negro Brasileiro -Dogma Feijoada e o Manifesto de Recife, são exemplos desses movimentos reivindicatórios citados anteriormente. O Manifesto de Recife, teve as reivindicações direcionadas à distribuição de capital para produção de audiovisual, bem como à inserção do negro no mercado audiovisual.

> O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o

> incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes. 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (CARVALHO, 2005, p. 98-99)

Posteriormente a esse período, houve um barateamento dos custos de produção, o que acabou permitindo que negras e negros tivessem um acesso mais fácil a equipamentos necessários à realização de trabalhos com audiovisual. Como consequência disso, o cinema negro obteve um aumento significativo no número de produções, sobretudo, de curtas-metragens, levando em consideração que a centralização de capital para as produções se destinava, massivamente, às realizações de longas-metragens. (GEMAA/IESP. 2017)

De Alma no Olho, Filme escrito e dirigido por Zózimo Bulbul, (1973), até hoje, muitas histórias foram desenvolvidas dentro da proposta de *Cinema Negro*, no Brasil, ainda assim, permeia nas artes a noção de que o *Cinema Negro* é uma expressão artística pautada na violência ou limitado por uma abordagem específica sobre o racismo. Essa concepção é reflexo das limitações fomentadas pelo racismo nas artes.

A exotização de pessoas negras tende a engessar um certo tipo de olhar direcionado a esse grupo, aprisionando-o dentro de um arquétipo que mina as outras possibilidades criativas existentes para além dos processos hegemônicos de construção narrativa. A proposta do *Cinema Negro* vem, ao longo dos anos, tencionando romper com este olhar e propondo diferentes tipos de abordagens.

Ao contrário da concepção que afirma ser o *Cinema Negro* uma experiência limitadora das narrativas contadas sobre pessoas negras, é, na verdade, o *Cinema Negro* que combate o senso comum estabelecido - há muito tempo no campo das artes, em especial dentro do cinema - de que as histórias de personagens negros cabem, apenas, em alguns papéis, via de regra, reprodutores de arquétipos e estereótipos racistas.

Entendemos o racismo como uma problemática estrutural (ALMEIDA, 2018) e, por isso, podemos afirmar que seus desdobramentos permeiam toda a experiência do negro em diáspora, já que toda a vivência desse sujeito diaspórico é fruto do atravessamento histórico. Porém, o processo de entendimento do negro enquanto sujeito completo em sua humanidade nos permite problematizar uma noção de experiência limitada na produção artística, ou seja, possibilita uma ampla gama de

abordagens narrativas no audiovisual.

Neste contexto, alguns filmes foram importantes para a inserção do negro em um meio excludente como é o caso do trabalho com produção audiovisual no Brasil. No entanto, esses mesmos filmes também não se isentaram em assumir possíveis reproduções de erros tão comuns como eram aquelas encontradas nas narrativas de grandes estúdios. Por estes motivos é preciso salientar a importância do envolvimento de negros nas produções cinematográficas não só como atores, mas também como roteiristas, diretores, dentre outras funções que possam contribuir para uma abordagem antirracista.

1.3 Zózimo Bulbul e seu legado

A trajetória de Zózimo Bulbul, nome artístico de Jorge da Silva, nos introduz num contexto de militância negra que se estendeu para as artes, sobretudo, no ambiente do cinema. Foi nesse cenário que surgiu, portanto, o Cinema Negro brasileiro. O não contentamento com o ambiente imposto ao negro, no Brasil, confirma-se como um dos fatores motivadores para que Zózimo Bulbul articulasse a produção de seu filme de estreia: *Alma no Olho*(1973).

Em 1973, *Alma no Olho*, com uma narrativa poética, sem falas e com apenas um ator em cena, mostra, em seus 11 minutos de duração, diversos momentos da história do negro: desde o sequestro em África até o momento de uma real libertação. O Filme, até os dias de hoje, é referência para cineastas negras e negros de todo o Brasil. *Alma no Olho* abriu caminhos para outros realizadores negros, oportunizando abordagens múltiplas e também a desconstrução de um ideal de narrativa enfadonha onde delegava-se à pessoa negra papéis extremamente subalternizados cuja visão partia sempre de uma perspectiva paternalista.

O filme de Zózimo, *Alma no Olho*, suscita a possibilidade de se discutir outras alternativas para narrar o *Cinema Negro*, e a religiosidade é uma delas. Entender a diversidade criativa presente no Cinema Negro brasileiro, através da abordagem sobre a espiritualidade, é de fundamental importância para potencializar questões tão essenciais como é o caso do debate sobre racismo religioso e a relevância do resgate das narrativas negras.

1.4 Raça e racismo no Brasil

A ideia moderna de raça, segundo Munanga (2004), foi confeccionada no século XVII e usada com a intenção de classificar diferentes tipos humanos com base nas características físicas comuns de cada população (cabelo, cor de pele, nariz). Para Silvio de Almeida (2018), raça é um conceito histórico e relacional, isto é, o seu significado foi moldado através da história. A concepção dimensionada pelo autor é de que esta seria uma construção moderna.

Com a expansão do racismo científico, a cor da pele passou a ser fator determinante nas relações sociais. Mesmo a melanina tendo uma contribuição genética mínima. Segundo Kabenguele Munaga:

> Em 1684, o francês François Bernier emprega o termo no sentido moderno da palavra, para classificar a diversidade humana em grupos fisicamente contrastados, denominadas raças. Nos séculos XVI-XVII, o conceito de raça passa efetivamente a atuar nas relações entre classes sociais da França da época, pois utilizado pela nobreza local que se identificava com os Francos, de origem germânica em oposição aos Gauleses, população local identificada com a Plebe. Não apenas os Francos se consideravam como uma raça distinta dos Gauleses, mais do que isso, eles se consideravam dotados de sangue “puro”, insinuando suas habilidades especiais e aptidões naturais para dirigir, administrar e dominar os Gauleses, que segundo pensavam, podiam até ser escravizados (MUNANGA, 2004, p.1).

Até o século XIX, o monogenismo, a ideia de uma única humanidade, prevalecia como conceito científico (Schwarcz, 2005) e partia do criacionismo cristão. Essa percepção justificou o sequestro de povos africanos e, na sequência, o processo de escravização. Um dos países que mais usufruiu da exploração de africanos escravizados foi o Brasil. Segundo Seyferth:

> (...)Desde(...). Desde então, a imigração passou ser representada como um amplo processo civilizatório e forma mais racional de ocupação das terras devolutas. O pressuposto da superioridade branca, como argumento justificativo para um modelo de colonização com pequena propriedade familiar baseado na vinda de imigrantes europeus – portanto distinto da grande propriedade escravista – foi construído mais objetivamente a partir de meados do século(SEYFERTH, p. 118)

Entrava em voga a política de embranquecimento da população brasileira. Posteriormente, durante a efervescência do cientificismo, teorias que visavam substituir as justificativas religiosas para explicar a superioridade de uma raça sobre a outra fizeram-se presentes.

A partir da segunda metade do século XIX, proliferou-se o Poligenismo[8], embasado pela craniologia, o estudo que comparava e demarcava diferenças de povos a partir da medição de crânios.

Este pensamento esteve presente entre os nomes da elite intelectual brasileira, sendo a Escola de Recife um espaço que acadêmico bastante conhecido por fomentar as teorias do racismo científico.

> No caso da faculdade de Recife, a introdução simultânea dos modelos evolucionistas e social-darwinistas resultou em uma tentativa bastante imediata de adaptar o direito a essas teorias, aplicando-as à realidade nacional. Recife foi talvez o centro que se apegou de forma mais radical tanto às doutrinas deterministas da época quanto a uma certa ética científica que então se difundia. Afastados dos centros de decisão política do país, esses pesquisadores viviam ao menos a certeza a faculdade de direito que representavam a vanguarda científica no Brasil. No entanto, mais do que a 'sciencia', com suas diferentes teorias e interpretações, discutia-se uma postura, ou melhor, disseminava-se uma 'scientificidade', ou uma 'atitude científica'. 'A sciencia é um facto impessoal' (...) 'Saibamos ser homens de nosso tempo, saibamos ser scientificos' (SCHWARCZ, 1993, página 110)

Para a elite, o avanço da nação só seria possível com o seu embranquecimento. Apoiando-se no Darwinismo Social, acreditavam que os negros e indígenas, do Brasil, desapareceriam durante o processo de miscigenação, prevalecendo, assim, as características europeias na população brasileira. Algumas correntes de pensamento do racismo científico, vigentes à época, divergiam entre si, como já citamos anteriormente, o caso de nomes como Nina Rodrigues e Silvio Romero. Segundo Munanga (1999, p. 52):

> No seu pensamento, Sílvio Romero coloca a crucial questão de saber se a população brasileira, oriunda do cruzamento entre as três raças (branca, negra e índia) tão distintas, poderia fornecer ao país uma feição própria, original. Acreditava no nascimento de um povo tipicamente brasileiro que resultaria da mestiçagem entre essas três raças e cujo processo de formação estava ainda em curso. Mas, desse processo de mestiçagem do qual resultará a dissolução da diversidade racial e cultural e a homogeneização da sociedade brasileira, dar-se-ia a predominância biológica e cultural branca e o desaparecimento dos elementos não brancos.'(...) Em seu livro As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil, cuja primeira edição data de 1894, Raimundo Nina Rodrigues, em desavença com Sílvio Romero, desacredita na tese desenvolvida por este último,

8 Ideia de que parte da concepção de 'o homem' surgiu simultaneamente em diferentes partes do globo. "A partir de meados do século XIX a hipótese poligenista transformava-se em uma alternativa plausível, em vista da crescente sofisticação das ciências biológicas e sobretudo diante da contestação ao dogma monogenista da Igreja. Partiam esses autores da crença na existência de vários centros de criação, que corresponderiam, por sua vez, às diferenças raciais observadas" (Schwarcz, 1993, página 38)

> segundo a qual era possível desenvolver no Brasil uma civilização a partir da fusão da cultura "branca" com as contribuições negras e índias, sendo as duas últimas consideradas por ele "espécies incapazes". Uma adaptação imposta e forçada de espíritos atrasados a uma civilização superior provocaria desequilíbrios e perturbações psíquicas (…)

As elites políticas buscavam, então, fomentar uma nova identidade nacional para que o Brasil pudesse estar em par com a concepção de desenvolvimento estabelecida por elas.

Na terceira década do século XX, durante a instauração da República Nova, com o estadista Getúlio Vargas, houve uma considerável intensificação de uma política pela identidade nacional.

A ideia de um passado amigável, no Brasil, onde praticamente inexistiram conflitos entre indígenas, negros e brancos, alicerçou a construção de uma ideologia que negava o racismo como um dos principais pilares de sustentação na formação da sociedade brasileira. A ideia de democracia racial teve como seu teórico de maior projeção Gilberto Freyre. A expressão, bem como a ideia de *democracia racial*, está diretamente conectada à obra *Casa Grande & Senzala*, conhecida por narrar o processo de colonização portuguesa, pautada num olhar otimista e negacionista sobre a problemática racial no Brasil.

Gilberto Freyre investe numa visão em que compreende as relações raciais de uma forma não conflituosa. Segundo ele, apesar da escravização de africanos e seus descendentes e indígenas, comparando com as colônias do norte do continente, a convivência entre os brasileiros de diferentes cores era pautada na cordialidade.

Um dos argumentos de Freyre a fim de justificar a suposta ideia de uma convivência harmoniosa entre negros, brancos e indígenas, no Brasil, seria o fato dos portugueses cultivarem uma cultura que não promovia a segregação racial. A peculiaridade histórica brasileira produziu um contexto complexo no que se refere ao tema. Nesse sentido, Freyre acreditava que a miscigenação foi uma ferramenta possível graças ao processo histórico da população portuguesa. Segundo Freyre:

> (…) Figura vaga, falta-lhe o contorno ou a cor que a individualize entre os imperialistas modernos. Assemelha-se em uns pontos à do inglês-, em ou- tros à do espanhol. Um espanhol sem a tlama guerreira nem a ortodoxia dramática do conquistador do México e do Peru; um inglês sem as duras linhas puritanas. O tipo do contemporizados. Nem ideais absolutos, nem preconceitos inflexíveis (FREYRE, 1933, p. 264)

No entanto, alguns fatos históricos nos mostram que esta visão harmoniosa é algo distante da realidade brasileira, como por exemplo as restrições criadas para a entrada de imigrantes não europeus durante o Estado Novo. (HAAG, 2012). Medida esta que visava embranquecer a população brasileira através da inserção de imigrantes no país.

A miscigenação, então, é uma espécie de agente central nas relações raciais brasileiras. Para Muniz Sodré(2010), a construção social do brasileiro é uma reinterpretação de uma forma social típica encontrada na Península Ibérica.

> Essa atmosfera afetiva é incompatível com a segregação racial (a despeito de uma clara segregação espacial nos grandes centros urbanos, por inexistência de políticas habitacionais democráticas), nos termos em que esta se concretizou nos Estados Unidos ou na África do Sul. Mas é perfeitamente compatível com o preconceito de trânsito fácil nas representações sobre os descendentes de africanos, presentes no 'meio vital. (SODRÉ, 2010, p.325)

Esse processo caracterizou as relações raciais e deu base para a contradição racial brasileira. A Ideologia da miscigenação constrói-se como trunfo do racismo experienciado no Brasil, pautando-se na ideologia do branqueamento, e é usada como subterfúgio para negar a problemática racial existente. "Somos todos mestiços", "Não existe negro ou branco no Brasil", "Eu tenho um pé na cozinha", por exemplo, são frases inscritas no imaginário do brasileiro e na construção identitária do país.

Esse pensamento também é usado para impedir a criação de políticas de inserção do negro nos meios em que foram, historicamente, excluídos. A discussão sobre cotas raciais trouxe à tona posicionamentos diversos, incluindo o de intelectuais de esquerda e estudiosos das questões do negro, contrários à construção de mecanismos institucionais para a inserção deste grupo no âmbito universitário.

Apesar do negacionismo, os números mostram a desigualdade entre negros e brancos no país. Segundo o censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE/2018)[9] órgão responsável pelo levantamento de dados sobre a população brasileira, a taxa de analfabetismo entre negros é mais que o dobro (9,1%) se comparada à taxa entre os brancos (3,9%). O rendimento médio domiciliar *per capita* entre brancos e negros, (englobados pelas categorias "pretos" e "pardos, segundo o IBGE), segundo dados do IBGE 2018[9], é R$ 1 846 e R$ 934,

9 IBGE, Pesquisa Nacional por amostra de Domicílios Contínua 2018.

respectivamente.

Os dados confirmam o que o movimento negro vem denunciando, há anos, que o racismo é estrutural e pavimenta a relações sociais no Brasil, prejudicando a população negra em diferentes contextos e, no cinema, não é diferente. Para um panorama sobre a situação do negro no Brasil, o Atlas da Violência, realizado pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada-2020), mostra que os negros representam 75,7% das taxas de homicídio e mulheres negras representam 68% das mulheres assassinadas no Brasil.

Entendendo o racismo enquanto processo fundante da sociedade brasileira, podemos compreender as múltiplas facetas das violências a que o negro brasileiro é exposto. Veremos isso de forma aprofundada mais adiante.

1.5 Cinema e Negritude: uma possibilidade

Estudaremos, neste segmento, o conceito de **negritude** e como ele pode contribuir para o debate sobre *Cinema Negro*. A compreensão da **negritude** como tomada de consciência do negro numa sociedade tão racista como a nossa, pode ajudar a entender os filmes que iremos analisar. Assumimos que este é um termo em disputa e que esta abordagem é o esboço de um processo que pode nos proporcionar uma compreensão do que chamamos de *Cinema Negro.*

Conforme explicamos anteriormente, o processo de formação do Brasil foi pautado pela subjugação de negros e indígenas em benéfico de brancos. Este histórico aconteceu em escala global. O sequestro de negros, no continente africano, deu início à formação da diáspora africana, isto é, o processo de deslocamento forçado de uma população, levando-a a habitar outros continentes em condições de privações de direitos básicos. Como consequência desse processo, ao longo dos anos, diversos movimentos de resistência surgiram, de Palmares à Revolução Haitiana, e os negros buscavam não só sobreviver, mas também pautar a sua humanidade. O Movimento Negritude foi um levante muito potente nesse sentido. .

Termo cunhado por Aimé Césaire no começo do século XX, a palavra *Negritude* visava dimensionar a tomada de consciência e construção do orgulho do negro. Um grupo de jovens negros de diferentes origens passou a se reunir a fim de construir ações de ruptura frente a cultura hegemônica, através do engajamento literário. Ao ressignificarem a utilização do vocábulo francês **negrè**, palavra que deu

origem ao conceito de negritude e que trazia, inicialmente, um sentido pejorativo, o grupo ao subverter o termo desarmou o discurso racista revolucionando seu uso.

Segundo Domingues(2005), para Cèsaire, *negritude* significava não só a tomada de consciência do lugar que o negro ocupava na sociedade, mas também seu processo de positivação. Poeta, Césaire, usou da arte para expressar este sentimento como podemos conferir, a seguir, em trecho de seu poema:

> Minha negritude não é nem torre nem catedral
> Ela mergulha na carne rubra do solo
> Ela mergulha na ardente carne do céu
> Ela rompe a prostração opaca de sua justa paciência.
> (DOMINGUES, 2005, p.5)

Sem pretensão de fazer uma análise da obra poética de Césaire, pontuamos que, assim como ele, os cineastas estudados, por nós, também conseguiram potencializar o discurso de positivação do negro através da arte. Não pretendemos, aqui, reduzir o *Cinema Negro* a um exercício mecânico de transmissão de mensagem genérica, uma única abordagem ou gênero cinematográfico, mas, sim, entender de onde parte sua concepção, além de buscar traduzir sua importância na produção de narrativas contra-hegemônicas.

Aimé Césaire e seus colegas, Léon Damas e Leopold Senghor, foram influenciados pela *Renascença do Harlem*, movimento artístico do início de século XX, organizado por intelectuais e artistas negros no bairro Nova Iorquino, conhecido como a Meca Negra e pela forte influência do pan-africanismo.

O *New Negro* foi um movimento importante e deu ênfase a um processo de libertação artística e intelectual dos negros nos Estados Unidos da América.

Kabenguele Munanga (1988), possui estudos que fazem análises, histórica e antropológica, do *Movimento Negritude* e também de como esse levante influenciou a luta pela libertação de países africanos. Munanga (1988) também aponta equívocos cometidos pelos líderes do movimento e fala sobre suas limitações.

Ao apontar que é leviano universalizar a experiência do negro, devido a

diferenças geográficas e culturais, Munanga (1988) mostra fatores capazes de unificar esta experiência a partir do processo histórico do tráfico negreiro e da escravidão, citando o fato dos negros terem sido os últimos a sofrerem com a escravização e, por consequência, partilharem de uma experiência similar ao contexto de dominação racial, o que possibilitou uma identificação coletiva e uma proposta pragmática.

Os filmes escolhidos para nosso trabalho partem do pressuposto de uma afirmativa da identidade racial a partir do contexto religioso. A negritude está inserida por elementos que remetem a espiritualidade Iorubá.

De formas diferentes, os movimentos citados apresentam possibilidades diversificadas de construir um imaginário de positivação da existência do negro. Identidade, Solidariedade e Fidelidade, conceitos apontados por Césaire como pilares do *Movimento Negritude*, estão sendo transmitidos de maneira bastante orgânica nessas narrativas escolhidas.

A importância das artes para a construção de uma autoestima coletiva do negro é um fato histórico. Segundo Cornell West (1987), existe um estigma que persegue a comunidade negra (norte-americana) e que impossibilita a sua comunicação de maneira orgânica com a própria comunidade negra. Ele explica esta demanda a partir de dois arquétipos, a saber:

> And, to put it crudely, most black intellecuals tend to fall within the two camps created by this predicament: "successful" ones, distant from (and usually condescending toward) the black community, and "unsuccessful" ones, disdainful of the white intellectual world. But both camps remain marginal to the black community —dangling between two worlds with little or no black infrastructural base (WEST, 1987, p.6)

Consideradas as críticas, não se pode negar a proporção que o Movimento da Negritude tomou e como, até hoje, vem desenhando o processo de luta por igualdade do negro pelo mundo.

> O termo negritude vem adquirindo diversos "usos e sentidos" nos últimos anos. Com a maior visibilidade da "questão étnica" no plano internacional e do movimento de afirmação racial no Brasil, negritude passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural. No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana.

> Portanto, negritude é um conceito multifacetado, que precisa ser compreendido a luz dos diversos contextos históricos (DOMINGUES,2005, pág1-2)

Nos apropriaremos das possibilidades que o movimento criou para desenhar uma definição de *Cinema Negro*, aqui, no Brasil. Acreditamos que, assim como os artistas e intelectuais negros citados anteriormente, Aime Césaire, conseguiu transcender as limitações universitárias para e conseguiu amadurecer de modo a fazer parte do dia-a-dia de boa parte da população negra.

2 RACISMO E RELIGIOSIDADE

2.1 Breve contextualização da espiritualidade negra no Brasil

Os navios negreiros, que traziam africanos em condição de escravizados, majoritariamente, de origem banto (BENISTE, 2019), chegaram ao Brasil no século XVI. Esse processo determinou de maneira bastante considerável a composição da população brasileira. De diferentes etnias, esses africanos, trouxeram suas línguas, culinária, ciências, suas espiritualidades e saberes.

Entender a violência que foi não só a escravização, mas o sequestro seguido do deslocamento para um outro continente, ajuda-nos a compreender a trajetória do negro, bem como a importância da cultura, das ciências e das espiritualidades trazidas pelos africanos, ressignificada por seus descendentes nas Américas.

As lutas, reivindicações, debates e questionamentos levantados por pessoas negras, nascidas no Brasil, tomam proporções bem maiores quando dimensionamos o que, realmente, foi a violência sofrida pelos africanos e afro-brasileiros durante o período escravagista.

Para exemplificar como a complexidade dos povos foi violada pelos colonizadores, segue o texto:

> Os bantos, povos da África Meridional, estão representados por povos que falam entre 700 e duas mil línguas e dialetos aparentados, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico até o cabo da Boa Esperança. O termo 'banto' foi criado em 1862 pelo filólogo alemão Willelm Bleek e significa o 'povo', não existindo propriamente uma unidade banto na África. A principais línguas deste tronco são: o ajauá, falado em terras contidas hoje em Moçambique, Malauí e Zimbábue; o ganguela, na fronteira leste de Angola e oeste de Zâmbia; cuanhama, no Sudoeste africano contido em Angola e Namíbia; o iaco-cuango-casai, no Zaire; macua, em Moçambique; quicongo, no Congo, Cabinda e Angola; quimbundo, em Angola (acima do Rio Cuanza e ao redor de Luanda); quinguana, no Zaire; quioco, no nordeste de Angola; ronga, em Moçambique e Zimbábue; suaíle, na Tanzânia, Zanzibar e Moçambique; suto, na África do Sul; tonga, em Moçambique e Zimbábue; xona, em Moçambique, Zimbábue e Botsuana; umbundo, em Angola, abaixo do Rio Cuanza e na região de Benguela (...) (PRANDI, 2000, pág-2).

Vieram, a princípio, negros oriundos da África Central (Congo, Moçambique e Angola) para trabalhar em plantações de cana-de-açúcar, durante o primeiro ciclo do

tráfico negreiro, executando atividades em condições de extrema exploração no continente americano. Desse processo, surgiu o que chamamos de *Diáspora Africana*, isto é, o deslocamento forçado de pessoas pertencentes a diferentes povos, costumes, culturas oriundas do continente africano, para estruturarem o modo de produção escravagista pavimentado pelas potências europeias.

Sobre a concepção de *Diáspora Negra*, existe uma discussão frutífera que a posiciona na esfera revolucionária. Ao apontar o processo embrionário do pan-africanismo e das ideias que influenciaram os movimentos contra-coloniais no continente africano, Valter Silvério (2018), discorre sobre a importância do conceito de Diáspora e a solidariedade na luta transnacional, dos descendentes de africanos e africanos, ao redor do mundo. O *Atlântico-Negro* (GILROY, 1993) influenciou, diretamente, na formação de diversas nações, sobretudo, no continente americano. Diáspora é a possibilidade da reinvenção frente as adversidades causadas pelas agruras coloniais.

A suposta *Democracia Racial* tem sido usada como escudo para proteger o status da branquitude e, como consequência, desarmar as lutas antirracistas no Brasil. Todavia, os movimentos negros proporcionam condições de questionamentos bastante amplos ao oferecerem contrapontos fortíssimos que- como é o exemplo do combate ao discurso perigoso que tenta diluir as demandas de raça e racismo dentro da a debate de classe - de acordo com Silvério (2018, p. 32) é um já, em curso, uma espécie de “mito em erosão na sociedade brasileira”.

O processo de positivação do continente africano, a internacionalização da luta do negro e as construções de reivindicações coletivas pavimentam a luta negra ao redor do globo, transformando, assim, a compreensão de diáspora enquanto ferramenta de insurgência.

A partir da dinâmica explicada anteriormente, surgiram as primeiras manifestações religiosas africanas em solo brasileiro. Existe um senso comum, gerado pela desinformação fomentada nas ciências sociais, durante certo período, de que o grupo de pessoas de origem banto seria portador de uma cultura inferior à dos outros povos africanos que viriam, posteriormente, em especial os chamados nagôs:

> (…) Eram mais dóceis e capazes de se integrar, diferente dos demais que conservavam uma atitude de rebelião e isolamento (…) os bantus não mostraram a mesma perseverança em preservar fielmente a tradição de seus antepassados. Muito se perdeu, a ponto dos nagôs terem servido de modelo para a reestruturação religiosa dele (BENISTE, ANO, p. 74).

Os bantos tiveram papel de destaque na formação cultural e na construção da língua portuguesa falada no Brasil. Palavras como: *angu, fubá*, *moringa*, *surra*, *tanga*, *papo*, *toca*, *pinga*, *macumbeiro*, moleque, caçula e ainda: “a - A Eliminação do r no final dos verbos - ajudá, andá, arrumá, arranjá. b - A elisão final do l- jorná (jornal), papé (papel), sá (sal) (...)” (BENISTE, ANO, p. 87). Além das manifestações culturais, de mesma origem, também podemos citar o jongo, o congado e o maracatu.

Embora sua contribuição seja reconhecida no âmbito da linguística e das manifestações culturais, os estudos religiosos são mais restritos, no que se refere à contribuição do povo banto, se compararmos com os estudos da narrativa religiosa nagô. Nesse sentido, de acordo com Sérgio Paulo Adolfo:

> (...) na área das religiões de matriz bantu no Brasil, existe uma enorme carência de estudos, pois muito pouco ou quase nada tem sido feito desde que nossos pioneiros na pesquisa do africano e nas suas manifestações simbólicas afirmaram não encontrar elementos de peso da cultura bantu no Brasil. Desde tal acontecimento, a atenção dos estudiosos passou a ser voltada para os sudaneses, criando, com isso, a temática do nagocentrismo que muito prejuízo tem causado, já que reforça a ideia lançada por Nina Rodrigues e acalentada por Edison Carneiro e Arthur Ramos de que os bantu eram possuidores de uma mítica paupérrima, com ausência total de mitos cosmogônicos e fundadores, razão por que teriam se apoderado da mítica e dos rituais nagô (ADOLFO, 2007, p.1)

Nos anos seguintes, durante o tráfico transatlântico, foram trazidos os jejes, oriundos de Daomé, e os nagôs, nome genérico dado aos povos oriundos da África Ocidental, especialmente, da região da Nigéria. Esses trouxeram consigo o culto aos orixás, divindades mais conhecidas da espiritualidade africana. Os nagôs foram trazidos ao Brasil entre o século XVIII e início do século XIX, originários do sul e centro de Daomé, do sudoeste da Nigéria, trazendo sua cultura e espiritualidade.

A história da religiosidade afro-brasileira começa assim que os africanos aqui aportam e passam a ressignificar o processo de desterritorialização, fomentado pelo sequestro desses mesmos africanos para o continente americano. Entre as muitas espiritualidades de origem africana, concebidas no Brasil, encontra-se o candomblé nagô que, segundo alguns estudiosos como Prandi (2001), teve sua formulação no século XIX.

A contribuição desses povos para a formação do Brasil é de grandeza inquestionável, no entanto, o chamado nagôcentrismo, que centraliza toda a experiência afro-brasileira no contexto dos povos denominados nagôs, atrapalhou e empobreceu os estudos acadêmicos a respeito da contribuição dos negros de forma

mais ampla no país.

Dentre alguns dos motivos apontados que explicam o favorecimento da expansão da cultura nagô, um deles é o fato de terem chegado no último ciclo da escravatura e estabelecido habitação, especialmente, nas regiões mais abastadas como, por exemplo, Bahia e Pernambuco. Além disso, existia um fluxo comercial constante entre Bahia e a Costa, o que intensificou a perpetuação das tradições oriundas das localidades de origem nagô.

O *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* ou *Terreiro da Casa Branca* é considerado a casa de candomblé mais antiga, em funcionamento no Brasil, e é considerada Patrimônio Histórico (DOURADO, 2011). O surgimento data do século XIX e a casa foi fundada por três mulheres e um homem, oriundos de uma classe de negros baianos de prestígio. Iyá Nassô, que no Brasil passou a ser chamada Francisca da Silva, era uma pessoa da alta corte do Império Oió - "Correspondente a um elevado posto hierárquico, indicativo de alta projeção na corte do Alafin, e liga-se ao culto de Xangô um orixá, uma divindade do panteon iorubá, muito cultuado no Brasil. " (SERRA, 2008 p. 2). Junto à Nassô estavam seus conterrâneos: Iyá Adetá, Iyá Acalá e Rodolfo Martins de Andrade, Bamboxé Obitikô (SERRA, 2008).

O processo de formação do Terreiro da Casa Branca é parte fundamental da história do país. Tombado em 1986 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Terreiro da Casa Branca é um vínculo importante com a história das resistências negras no Brasil.

A religiosidade negra, no Brasil, é um tema vasto e rico, repleto de simbologia e formulações históricas. Infelizmente, as limitações de tempo não nos permitem ir mais a fundo como, de fato, gostaríamos. Como consequência disso, nos propomos a apresentar, brevemente, o histórico do candomblé nagô com o objetivo de introduzir o leitor na análise dos filmes propostos em nossa pesquisa.

A religiosidade de matriz africana possui uma grande importância para a construção da memória coletiva. O candomblé é um processo importante não só para a recuperação de uma memória partilhada, mas também no que diz respeito a uma possibilidade de reinvenção (SODRÉ, 2017). Esta esperança politizada é ancorada, muitas vezes, pelos orixás e suas simbologias.

Algumas das divindades mais conhecidas da cosmogonia iorubana são: Exu, Ogum, Omulu, Oxossi, Iemanja, Xangô, Oxum, Iansã e Oxalá. Eles são apresentados por meio da história oral do e suas existências são contadas através dos chamados *itans*, conjunto de formulações de histórias que descrevem o universo

dos orixás e as crenças do sistema nagô. Tais narrativas são conduzidas pelas próprias divindades como veremos no exemplo a seguir:

> Ossain recebera de Olodumaré o segredo das folhas. Ele sabia que algumas delas traziam a calma ou o vigor. Outras, a sorte, as glórias, as honras, ou, ainda, a miséria, as doenças e os acidentes. Os outros orixás não tinham poder sobre nenhuma planta. Eles dependiam de Ossain para manter a saúde ou para o sucesso de suas iniciativas. Xangô, cujo temperamento é impaciente, guerreiro e imperioso, irritado com esta desvantagem, usou de um ardil para tentar usurpar, de Ossain, a propriedade das folhas. Falou do plano à sua esposa Iansã, a senhora dos ventos. Explicou-lhe que, em certos dias, Ossain pendurava, num galho de Iroko, uma cabaça contendo suas folhas mais poderosas. 'Desencadeie uma tempestade bem forte num desses dias'", disse-lhe Xangô. Iansã aceitou a missão com muito gosto. O vento soprou a grandes rajadas, levando o telhado das casas, arrancando as árvores, quebrando tudo por onde passava e, o fim desejado, soltando a cabaça do galho onde estava pendurada. A cabaça rolou para longe e todas as folhas voaram. Os orixás se apoderaram de todas. Cada um tomou-se dono de algumas delas, mas Ossain permaneceu senhor do segredo de suas virtudes e das palavras que devem ser pronunciadas para provocar sua ação. E, assim, continuou a reinar sobre as plantas, como senhor absoluto. Graças ao poder (axé) que possui sobre elas. (VERGER,1985p.)

O culto à Iemanjá é um dos mais difundidos no Brasil e apresenta um campo de disputa simbólico que dispõe de interpelações atuais e pertinentes. A imagem, muitas vezes representada como uma mulher branca, de longos cabelos lisos e pretos, tem sido questionada pelo movimento negro por tratar-se de uma divindade oriunda do continente africano, trazida ao Brasil pela população denominada ioruba. O embranquecimento de divindades do candomblé - sobretudo uma divindade com uma simbologia tão cara para a memória coletiva em razão, inclusive, do atravessamento atlântico dos africanos que aqui aportaram - exemplifica a complexidade do racismo brasileiro.

Alguns estudiosos que se debruçam sobre campo da pesquisa das espiritualidades afro-brasileiras nos ajudam na introdução deste universo, bem como no auxílio etnográfico como, por exemplo, o trabalho de Juana Elbein dos Santos, no terreiro *Asé Opo Afonja*, na Bahia, onde o maior percentual populacional é composto por pessoas negras.

Algumas questões nortearam a nossa escolha, uma delas diz respeito aos filmes que iremos analisar: ambos pautam-se na cosmogonia nagô para conduzir suas histórias. Entendendo isso, com o intuito de delimitar melhor a nossa pesquisa, decidimos seguir com uma argumentação voltada para o candomblé nagô, mais especificamente ketu. Por este motivo, vamos discorrer sobre alguns elementos

presentes na estruturação deste processo religioso.

O povo nagô entende a existência humana a partir de dois planos, são eles: Àiye, isto é, o plano material e concreto, o que chamaríamos de terreno e, o Òrun, o plano espiritual. O último, muitas das vezes, está associado a uma percepção cristã de céu ou paraíso, mas esta é uma tradução imprecisa.

Segundo Santos (2012), a concepção acima não dá conta de exemplificar o significado de Òrun, pois o sentido da palavra não diz respeito a um espaço físico, o que, em contra ponto, acontece no caso do termo "Céu" que direciona a sua construção para o céu visível do plano terrestre.

Os dois planos formam uma unidade onde Òrun corresponde a aye, no plano imaterial, e vice-versa. O *asé* é o elemento essencial. É ele quem garante a circularidade dos processos do terreiro. É plantado e se encontra com outros elementos do terreiro. Em muitos *itans* esta relação é representada por uma cabaça em que a parte superior corresponde a Orun e a inferior a Aiye.

Outro aspecto importante do candomblé nagô são os ancestrais. Elbein do Santos (2012) chama atenção sobre as representações desses antepassados tanto do sexo masculino quanto do sexo feminino. Os ancestrais femininos são representados de maneira coletiva, já os masculinos passam por um processo de representação individual e coletiva.

Através da história de Oduà e Obarisá, Santos (2012), nos conta que esses dois ancestrais, em certo momento, decidem viver juntos. Obarisa, porém, almejando o poder de Odùa, rouba-lhe as vestimentas de Egún. Obarisá modifica as vestes de Egún que ainda não é concebido de maneira individualizada. Odúa permite que Obarisá entre no local em que ela guarda as vestes de Egún, "Égun não tem rosto, não vê e não fala. Obatalá lhe faz um rosto-símbolo inserindo-lhe o àwòn (…) Égún adquire voz, identifica-se. Resultado da interação do poder feminino que lhe dá a matéria-prima de sua vestimenta exterior e do poder masculino que o completa(...)" (p.118). A partir deste ato, Egún é reconhecido e honrado publicamente. Íyà Mi confere independência a Egùn e, deste momento em diante, nenhuma mulher poderá jamais representá-lo.

Na obra em questão também é explicada a relação de Iku, divindade associada à criação do homem e responsável pela transição para o pós-vida, e sua importância no ciclo da vida, o renascimento. Sem morte não há vida. Este processo mostra o quanto os ancestrais são primordiais à existência humana.

Outro elemento de grande importância na composição da sabedoria nagô é

Exu. Esse orixá está presente em tudo. Cada pessoa carrega um Exu dentro de si. Ele é " múltiplo em sua unidade" (SANTOS.2012). A importância dada a essa divindade é proporcional à perseguição que sofre de outras vertentes religiosas, sobretudo, do cristianismo. Associado ao mal cristão, Exú é figura central na "guerra santa", a ideia de que existe uma guerra espiritual entre os que acontece no Brasil.

A localidade chamada terreiro é o local de culto da religião. Ali, acontece a elaboração da cosmogonia africana, adaptada à situação do negro no Brasil. Juana Elbein dos Santos (2012, pág-33)apresenta a seguinte descrição da configuração de um terreiro:

> o terreiro contém dois espaços com características e funções diferentes: a - um espaço que consideramos que qualificaremos como urbano, compreendendo as construções de uso público e privado; b - um espaço virgem, que compreende as árvores e uma fonte, considerado como mato.

O primeiro comporta, entre outras funções, o barracão, que é usado para festividades públicas. Há também um espaço de reclusão para pessoas que realizaram o ritual de iniciação. Além disso: as casas dos orixás, uma cozinha, uma sala e a casa onde são adorados os mortos. O mato é onde encontram-se as ervas, árvores e é " o reservatório natural de onde são recolhidos ingrediente indispensáveis". (SANTOS, 2012, pág-34).

O egbé, "(...)associações bem organizadas onde se mantém e se renova a adoração das entidades sobrenaturais, os òrisà, e a dos ancestrais ilustres, os egún" (SANTOS, 2012 p.32), representa o processo de construção de um projeto de sociedade, na diáspora brasileira, e fez-se presente na elaboração do que bell hooks chama de negritude revolucionária (1992). Sua capacidade de construção durante o processo denso e complexo de desterritorialização do negro, sequestrado e feito cativo em outro continente, é fundamental à desconstrução da identidade de escravo, relegada ao negro no Brasil e em outros territórios diaspóricos.

Em Pensar Nagô (2017), Sodré, evoca o projeto coletivo elaborado pelos africanos e seus descendentes. Ao dizer "a experiência nagô é moderna" a reflexão é a de que a espiritualidade negra é capaz de reconhecer as necessidades contemporâneas e apresentar respostas e soluções. É uma refutação à tentativa de desumanização do negro fora do seu local de origem. O autor, então, aponta a importância do terreiro nesse processo e na construção de uma memória grupal experienciada pela corporeidade, através do transe, processo fundamental na religião.

Goldman (1985) explica sobre o percurso histórico e o esforço do ocidente em marginalizar o transe e a experiência de corporeidade proporcionada por ele. O autor afirma ser algo visto como “primitivo”, mesmo a manifestação estando presente, inclusive, no processo histórico europeu. O anseio por distanciar-se desta prática criou uma mentalidade que se empenhou em subjugar outros processos religiosos que a tinham como fundamental. Para os acadêmicos que primeiro se dedicaram às pesquisas das religiões negras, no Brasil, era comum associá-las a estados de histeria e condições patológicas. Segundo Goldman (1985, p. 4):

> (...) para Nina Rodrigues (1900), o ‘pioneiro’ dos chamados estudos afro-brasileiros, a explicação do transe não oferece qualquer dificuldade especial. Tratar-se-ia, de fato, de uma ‘perda da personalidade terrestre do filho-de-santo que assumiria então a personalidade de seu orixá’ (p. 73). A utilização do conceito de personalidade é sintomática. Com esse modelo – que curiosamente coincide com o modelo consciente dos informantes, bastando para isso que não se leve a sério demais a noção de personalidade que, no entanto, paradoxalmente, será a chave da explicação 2 – Nina Rodrigues sustentará então, baseado em certas colocações da psiquiatria de Janet, que a possessão é um ‘estado de sonambulismo provocado, com desdobramento e substituição da personalidade’ (p.81) e que, deste modo, é fenômeno semelhante às perturbações histéricas. (GOLDMAN, 1985 p. 4).

O “magno sentir político eurocêntrico” (SODRÉ, 2017 p. 8) projetou uma noção de um deus etnicizado (SODRÉ, 2017) que permeou os processos de compreensão do *Outro*, logo rejeitando tudo que não tivesse ralação específica com a divindade suprema originada na religião hegemônica, ou seja, no cristianismo. Nem as noções de humanismo conseguiram dar conta do negro e de suas propostas de sobrevivências, visto que o conceito não foi capaz de abarcar os haitianos em seu processo revolucionário.

Em vista disso é que, também, a trajetória do negro, na América, foi permeada pela crença de que o africano e sua espiritualidade são inferiores. O processo de violência sofrido pelos afro-religiosos é fruto de uma ação contínua, intrinsecamente ligada à formação do Estado brasileiro. Nesse sentido, é importante dizer que por esse motivo, ao invés de usarmos a expressão “intolerância religiosa”, adotaremos o uso do termo “racismo religioso" conceito que nos últimos anos, tem sido usado por praticantes das religiões de matriz africana a fim de denunciar as perseguições e ataques que essas práticas religiosas sofrem.

2.2 Racismo religioso na contemporaneidade

A perseguição aos cultos de matriz africana tem sido recorrente ao longo dos anos. No período de instauração da república, houve a separação de estado e igreja, segundo Silva (2017), o que não significou, exatamente, liberdade de culto para as religiões de matriz africana, considerando o mecanismo de perseguição instaurado desde o período posterior à abolição. Assim, é certo dizer que as práticas africanas de espiritualidade não se beneficiaram no curso desse processo de pretensa laicidade do Estado brasileiro.

Durante a década de 1930, na tentativa violenta de formar uma identidade nacional, o governo aproximou-se de elementos ligados ao candomblé, como a capoeira, embora continuasse criminalizando-a.

> A capoeira, luta e dança intimamente ligada aos terreiros, considerada crime pelo código penal de 1890, não foi mencionada no novo código penal de 1940 e passou a ser vista como esporte nacional com o apoio do presidente Getúlio Vargas. Esse código manteve, porém, os delitos de charlatanismo (art. 283) e curandeirismo (art. 284), com base nos quais os praticantes de religiões afro-brasileiras continuaram a ser acusados e suas festas e cerimônias mantidas sob controle e fiscalização... (SILVA, 2017, p. 4)

No mesmo período, tentava-se recriar a história brasileira construindo uma narrativa que positivava a interação entre negros, brancos e indígenas, incentivando, desse modo, um ideal de miscigenação benéfica que partia da falsa noção de harmonização entre essas três populações.

Gilberto Freyre, citado no capítulo anterior, foi o principal expoente desta construção mitológica acerca da racialidade no Brasil. O racismo se fez presente de maneira intensa em todo processo histórico do país. Hoje, colhemos os frutos das agruras impostas pela subjugação da negritude em favorecimento da supremacia branca. Nos últimos anos, registrou-se um crescimento aos ataques a terreiros de umbanda e candomblé. Sabemos que devido ao racismo, processo que é estrutural e cerceou a existência do negro na diáspora, o ataque às religiões negras, no Brasil, é algo habitual em sua formação enquanto Estado.

Segundo Silva (2007), um dos processos recentes também responsáveis pelos ataques a esses espaços religiosos é o crescimento neopentecostal, sobretudo, em áreas mais pobres nas periferias das cidades. O pentecostalismo chegou ao país na década de 50 e tem como uma das suas características marcantes, assim como nas religiões de matriz africana: o transe, estado alterado de

consciência. Este fenômeno, no pentecostalismo, acontece através do batismo pelo Espírito Santo. O fiel, uma vez batizado, pode receber os dons de cura, falar em línguas (glossolalia) e ter visões.

O pentecostalismo deu ênfase a individualidade do culto a partir da figura do Espírito Santo, dispensando um intermediário para estabelecer uma comunicação com o divino. Essa vertente cristã cresceu, significativamente, na década de 90, quando algumas igrejas adquiriram uma parcela do espaço televisivo para exibir cultos e programas evangélicos.

Hoje, a igreja Universal do Reino de Deus, que possui várias filiais fora do Brasil, especialmente, em países africanos de língua portuguesa, possui o segundo maior canal de televisão brasileiro, a Rede Record. A emissora é liderada pelo bispo Macedo, como é conhecido Edir Macedo Bezerra, líder da igreja universal, que em 1997 escreveu o livro **"Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios?"** . O Ataque direto a casas de religiões de matriz africana e a seus praticantes é uma realidade que se mostra cada dia mais expressiva.

Algumas emissoras de TV brasileiras veiculam programas voltados ao público evangélico que vão desde as exibições de telenovelas a transmissões de culto ao vivo. A Rede Record, nesse sentido, investe na produção de telenovelas que tenham como objetivo abordar temáticas específicas, direcionados a seus fiéis, construindo narrativas que representam os valores da religião por meio de assuntos bíblicos. Além disso, a Record dispõe de uma programação diária que se dispõe a tratar, diretamente, sobre a religiosidade neopentecostal.

Os programas evangélicos neopentecostais dividem-se por diversos canais da televisão aberta, via concessão pública, e posicionam-se, abertamente, sobre as religiões de matriz africana, propagando uma espécie de discurso do medo e da repulsa. Em geral, abusam da oratória religiosa para antagonizar o candomblé e a umbanda. Orixás e entidades são chamados de demônios e, supostamente, exorcizadas durante os cultos transmitidos. Esses discursos, de muitas maneiras, dão base para os ataques sofridos pelos terreiros e casas de cultos afro-brasileiros.

A foto abaixo, é um triste exemplo de como as casas destinadas aos cultos de matriz africana, no Brasil, são violentamente atacadas :



Figura 3: Terreiro de Candomblé destruído pelo fogo em Brasília

Fonte: https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/11/27/terreiro-de- candomble-e-incendiado-no-distrito-federal.htm

Há uma dinâmica interessante entre esses dois âmbitos religiosos-, pentecostalismo e religiões de matriz africana -, pois ao mesmo tempo em que convergem na importância atribuída ao transe, chocam-se diante de narrativas opositoras, sobretudo, quando se leva em conta o modo como se constrói o imaginário neopentecostal sobre si e sobre as religiões que diferem da sua, principalmente, se estas forem de matriz africana.

O fluxo de migração de um contexto para o outro é habitual. Símbolos e pessoas atravessam de uma conjuntura para a outra devido a porosidade das fronteiras religiosas no Brasil (CUNHA, 2007), o que ocasiona uma fluidez no trânsito de pessoas, símbolos e práticas. Esse processo está em sintonia com o racismo brasileiro, pois se apoia numa dinâmica de transigência (SODRÉ, 2010) que

possibilita a circulação e a troca mesmo mantendo a aversão.

> Essa atmosfera afetiva é incompatível com a segregação racial (a despeito de uma clara segregação espacial nos grandes centros urbanos, por inexistência de políticas habitacionais democráticas), nos termos em que esta se concretizou nos Estados Unidos ou na África do Sul. Mas é perfeitamente compatível com o preconceito de trânsito fácil nas representações sobre os descendentes de africanos, presentes no 'meio vital'. (SODRÉ, 2010, p. 5).

O trecho acima nos elucida sobre a complexidade do racismo em âmbito nacional. A suposta tolerância acaba por servir de premissa à negação da estrutura racista que fundamentou a formação do Estado brasileiro. A ideologia da falsa Democracia Racial geralmente, é ancorada na comparação com o período segregacionista dos Estados Unidos da América. O racismo brasileiro é permeado por aparatos complexos que impulsionam uma percepção equivocada de como ele funciona e de quão enraizado ele é. Esta percepção atinge o negro, as religiões religiosas de matriz africana, assim como a música, luta e outras manifestações de mesma origem.

Sobre esta questão, Cunha (2007) aponta a existência de fronteiras e disputas religiosas entre os neopentecostais e as religiões de matriz africana. Os embates, portanto, acontecem principalmente através das disputas simbólicas, em que o monopólio desses elementos se estabeleceria como ganho de projeção na esfera pública, considerando o status que o cristianismo detém em nossa sociedade. Nas palavras de Cunha (2007, pág-202):

> Por exemplo, o neopentecostalismo, movimento que se formaria a partir da década de 1970, teria como uma das suas características centrais a assimilação do universo simbólico das religiões afro-brasileiras. O combate a essas religiões estaria, assim, baseado na intenção de monopolizar seu principal bem 'no mercado religioso, as mediações mágicas e a experiência do avivamento (em forma de êxtase religioso)' (:208). Dessa forma, o combate às religiões afro-brasileiras estaria ligado não somente a uma tentativa de retirar dessa fé e transpor para os bancos das igrejas os candomblecistas e umbandistas "arrependidos", mas, principalmente, de atrair toda espécie de indivíduo ávido pela experiência mágica e extática com a vantagem da legitimidade social da qual desfrutam os cristãos no Brasil. A experiência do transe religioso estaria na fronteira fluida entre as religiões afro e as igrejas neo-pentecostais.

A partir desta percepção construiu-se uma linha de raciocínio pautada na perseguição às religiões afro-brasileiras e, também, uma guerra espiritual que colocaria em lados opostos os praticantes destas religiões.

> O ataque às religiões afro-brasileiras, mais do que uma estratégia de proselitismo junto às populações de baixo nível socioeconômico, potencialmente consumidoras dos repertórios religiosos afro-brasileiros e neopentecostais, é consequência do papel que as mediações mágicas e a experiência do transe religioso ocupam na própria dinâmica do sistema neopentecostal em contato com o repertório afro-brasileiro. (SILVA, 2007, p. 2)

Importante dizer que a dinâmica acima mencionada se dá com base no processo de demonização da espiritualidade negra. Há uma complexidade que constitui este percurso e diz respeito ao fato do neopentecostalismo ser uma religião composta por um alto número de pessoas negras, por consequência do grande número de igrejas deste tipo nas favelas do país.

Com as leis que versavam sobre a ilegalidade da escravidão, os intelectuais ligados a expansão do racismo científico passaram a pensar o lugar do negro no Brasil República. A categoria raça serviu para legitimar a subjugação de negros e indígena s em território nacional.

Os expoentes brasileiros do eugenismo ocuparam-se em encontrar um caminho pós miscigenação para o país. O que significava uma preocupação sobre a construção de uma identidade nacional.

A ideia de embranquecimento como possibilidade de ascensão, na sociedade brasileira, é ilustrada no quadro *A Redenção de Cam* (4). Cam é um personagem do antigo testamento que, amaldiçoado pelo pai, é condenado a servir aos irmãos. No quadro, estão presentes quatro personagens de três gerações diferentes, sendo eles; a avó negra, sua filha de pele mais clara, o companheiro branco da filha e uma criança branca, filha desses dois últimos. A avó é retratada olhando para os céus como quem agradece pela pele branca do neto, fruto do relacionamento inter-racial.

Nesse sentido, a interpretação cabível para a ilustração de Modesto Brocos é a da miscigenação como proposta de purificação. Estava representado, ali, a solução para o problema dos “indesejáveis”.

Para Silvio Romero, citado no capítulo 1, a miscigenação acarretaria na formação de uma população predominantemente branca, tanto do ponto de vista físico como cultural. Isso porque o intelectual defendia a ideia de hierarquia racial, onde pessoas brancas eram consideradas superiores, em todos os sentidos, em relação às populações negras e indígenas.

Já Nina Rodrigues, desacreditava nessa possibilidade de uma identidade nacional positiva advinda da miscigenação, ainda que envolvesse a população

branca. Para João Batista Lacerda, (SCHWARCZ 1993), os negros desapareceriam com o projeto de miscigenação. Mais tarde, frente à intensificação do plano que visava a construção de uma identidade nacional, Gilberto Freyre aparece como nome em destaque junto a defesa dessa ideia.

A chamada *democracia racial*, citada anteriormente nesse trabalho, termo que viria a ser cunhado posteriormente à publicação da obra Casa Grande e Senzala (FREYRE, 1933), ganharia forças como projeto político a fim de encobrir o racismo presente na sociedade brasileira.

Posto isso, e fazendo uma conexão com o debate que viemos traçando nesse capítulo, é correto afirmar que as manifestações religiosas de origem africana foram as principais vítimas desse tipo de pensamento racista, bem como dos projetos de aniquilação da população negra que dele se originaram..

Com o passar dos anos, vimos alguns nomes de intelectuais trazerem nova perspectiva sobre o candomblé, sobretudo, o de origem nagô. Roger Bastide e Pierre Verger nos apresentaram o candomblé da Bahia e os arquétipos dos orixás, oferecendo um novo panorama sobre a religião.

Bastide, apesar da centralização no candomblé nagô e da hierarquização das tradições espirituais de origem africana, apresenta pontos importantes para a compreensão do culto. Pela abordagem, em especial a procura por uma africanidade “pura” nos ritos religiosos de origem africana arquitetados no Brasil, foi duramente criticado pelos intelectuais na década de 70. Goldman (2011) discorre sobre as pesquisas de Roger Bastide, enveredando por uma perspectiva que aponta os processos positivos de sua obra. Segundo Goldman, Bastide apresentou uma leitura complexa do candomblé que permitiu uma compreensão mais rica das tradições negras no Brasil.

Como dito, em outro momento, a dinâmica do terreiro de candomblé e/ou da umbanda enquanto lugares de partilha de uma memória grupal é capaz de reconstruir laços perdidos e pavimentar novos caminhos. Por significar e ser uma expressão extremamente importante para a população negra, as religiões de matriz africana estão no cerne dos ataques racistas. A proliferação de um ideário que tenta destituir o negro de sua ancestralidade é um exercício balizador do racismo.

Romper laços com o que configura um histórico de resistência é fundamental para o triunfo da estrutura racista. O candomblé (e tantos processos de espiritualidade negra que atravessaram o atlântico) é um potencializador do subalternizado. Onde o negro em coletividade se impõe contra a tentativa de

desumanização, instaurada ao longo dos anos, de si e de tudo aquilo que abarca suas pertenças.

Entender o terreiro como reorientação ontológica e espaço de insurgência (SODRÉ, 2017) é fundamental para compreendermos a importância em abordar os caminhos apontados por esse espaço.

Como aborda Lélia Gonzalez (1983), o racismo ibérico em seu processo de interpelação culminou numa forma sofisticada de subjugação racial, visto o contato anterior com os mouros e o combate à população negra. Esse racismo é, portanto, fruto da arquitetura racial baseada numa transigência (SODRÉ, 2010) que objetiva sequestrar a capacidade de reação dos negros.

Compreender os tentáculos do racismo é necessário à construção de novas perspectivas que possam combatê-lo. O candomblé é uma dessas possibilidades que permite não só a valorização da memória africana, no Brasil, mas também aponta caminhos para o novo.

Quando esses espaços religiosos - de terreiro, por exemplo - são atacados, seja por violação material ou pela perpetuação do pensamento demonizador propagado por algumas vertentes cristãs, o que se violenta, diretamente com isso: é o negro e o seu legado.

É urgente o combate aos ataques que a espiritualidade negra sofre. Para além da boa vontade de reconhecer a importância das religiões de matriz africana, é precioso admitir que tais violências se dão por fazerem parte de um processo fundante do Estado brasileiro: o racismo.

3 O PERCURSO DO CINEMA NEGRO

3.1 O Brasil em tela

O cinema no Brasil teve um papel de extrema importância na discussão que pretendia fomentar a suposta identidade nacional. Na época, o cinema era apresentado como advento tecnológico da modernidade e tornou-se ferramenta propícia à construção e instrução de processos ideológicos. Nesse contexto, uma disputa entre uma hipotética cultura erudita versus uma cultura popular evidenciou-se nos círculos intelectuais.

Quem defendia a hegemonia de uma presumível erudição, considerava tudo que não era branco como degenerado, indigno de pertencer a uma nação em construção, como já falamos, anteriormente, na abordagem sobre eugenia. Uma ferramenta de difusão importante como o cinema, nos seus primórdios, não escaparia desse processo.

Malafaia (2012) identifica um esboço da construção de uma política cultural no país a partir da chegada da família real portuguesa, no século XIX, porém essa política somente foi, efetivamente, planejada no início da década de 1970, durante a ditadura civil-militar. Anterior a esse acontecimento intensificou-se, na década de 1930, o debate sobre identidade nacional que travaria a batalha: conservadorismo X progresso. A década de 1930 foi um momento crucial para a construção da identidade do Estado brasileiro.

Com propostas antagônicas, surgiram as produtoras Atlântida e Vera Cruz, no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente. A primeira, responsável pelas chanchadas e produções de baixo custo, enquanto, a segunda, tinha um projeto estético mais ambicioso cuja intenção era a de produzir filmes com padrão hollywoodiano Hollywood. Contudo, o esforço empregado na produtora Vera Cruz não foi o suficiente para triunfar na, ainda, instável indústria cinematográfica do Brasil.

A Vera Cruz encerrou suas atividades em meados os anos 1950. A Atlântida, por sua vez, no início dos anos 1960. Antes disso, na década de 1950, ocorreram dois eventos decisivos que, podemos afirmar, foram responsáveis pelas mudanças que aconteceriam, mais adiante, no cenário cinematográfico brasileiro. Os eventos dos quais falamos, se tratam das duas edições do Congresso Paulista de Cinema. Ali, nos eventos, discutiu-se as possibilidades narrativas na construção do cinema

nacional. Nos anos seguintes, o período de efervescência cultural influenciado pelos movimentos políticos da época como, por exemplo, as lutas anticoloniais na África e na Ásia, inspiraram as artes ao redor do mundo, em especial nos territórios da América Latina. Estudantes de artes, militantes de esquerda e movimentos sociais reuniam-se para discutir os rumos das lutas ao redor do mundo. De acordo com Wolney Malafaia:

> A construção do Cinema Novo, como movimento político e cultural, não está dissociada das transformações que ocorriam no cenário internacional e que, inclusive, influenciavam decisivamente outros movimentos culturais cinematográficos de igual expressão. A conjuntura de Guerra Fria impunha-se, muito embora no final dos anos cinquenta estivesse passando por um momento de degelo nas relações entre EUA e URSS. O governo N. Kruschev promovera um processo de desestalinização, a partir do XX Congresso do Partido Comunista da URSS, realizado em 1956, e aproximava-se das potências ocidentais, procurando ampliar as trocas comerciais com as mesmas e iniciar um diálogo de forma a aliviar as tensões geopolíticas existentes desde o final da Segunda Guerra Mundial. (MALAFAIA, 2012, p.36).

Nesse contexto, surgiu o Cinema Novo: movimento cinematográfico fundamental para a história das Artes no Brasil. As redes de sociabilidade, com atenção para o Centro Popular de Cultura (CPC) e a União Nacional dos Estudantes (UNE), foi fundamental para que jovens artistas desenvolvessem senso estético junto à compreensão e à construção de um outro cinema no país.

A nossa intenção, nessa pesquisa, não é discorrer de forma extensa sobre o cinema novo, o que, de certa forma, exigiria um trabalho à parte. Nosso objetivo é, portanto, ajudar o leitor a situar-se no cenário cinematográfico do Brasil, em especial, no processo que pavimentou o Cinema Negro brasileiro.

João Carlos Rodrigues (2011), em *O Negro Brasileiro e o Cinema*, nos ajuda a entender como se deu inserção de pessoas negras nesse processo de na formação da indústria cultural no país, em especial principalmente, naquilo que se refere na cinematográfica à cinematografia., O estudo possui alguns vícios sobre a temática racial, comuns na à academia brasileira, no que se refere junto à abordagem sobre a da construção sócio-racial, no Brasil, porém, de modo geral, nos traz uma visão satisfatória do cenário audiovisual junto à determinadas narrativas e construções de personagens em algumas obras do audiovisual nacional. Assim, o autor apresenta arquétipos muito interessantes, tendo como base de pesquisa um levantamento histórico sobre a construção caricatural de pessoas negras e o modo como eram representadas, em certos períodos, na dramaturgia.

Dentre os arquétipos apresentados, no trabalho de Rodrigues(2011), aparecem: “Pretos velhos, Mãe Preta, Mártir, Negro de Alma Branca, Nobre Selvagem, Negro Revoltado, Negão, Malandro, Favelado, Crioulo Doido, Mulata Boazuda, Musa e Afro- Baiano.” Destacaremos, dessa relação de “categorias” acima, duas delas, a saber: *afro- baiano* e *mulata boazuda* - cuja importância se faz fundamental a uma outra análise que, aqui, traremos.

Em perspectiva aos arquétipos mobilizados por Rodrigues (2011), discorreremos acerca de dois personagens, de outros dois filmes, cujos cineastas são considerados, até hoje, como realizadores progressistas e também artistas fundamentais à concepção do Cinema Novo e do cinema nacional. Os filmes são: *Barravento*, de Glauber Rocha, e *Xica da Silva*, de Cacá Diegues.

Glauber Rocha, escolheu falar sobre uma pequena comunidade litorânea, na Bahia, Diegues, por sua vez, abordou uma figura histórica de uma mulher negra escravizada, no século XVIII, na região de Minas Gerais. A escolha narrativa do filme de Carlos Diegues constrói uma personagem sensual em cenas que levaram a intérprete, Zezé Motta, a aparecer despida por diversos momentos. A cena que introduz a personagem é centrada na relação de Xica com o filho do senhor de engenho, no momento em que ela, ao alimentar as galinhas, é "convidada", de maneira jocosa, com som que imita nome e a maneira de chamar um animal, a ter relações sexuais com o filho de seu senhor.

O movimento negro fez duras críticas ao filme e, dentre as vozes que se destacam uma delas é a da historiadora Beatriz Nascimento[10] Abaixo, reproduziremos dois momentos dessa fala de Beatriz:

> “O senhor Carlos Diegues é senil em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e já lhe concedo o fim da sua carreira cinematográfica) (...) A Xica dieguiana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal (…) como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro de seu explorador lhe proporcionava.”

As críticas causaram discussões públicas acaloradas. Como resposta, Carlos Diegues cunhou o termo “patrulha ideológica” para referir-se aos críticos, em especial, os militantes do movimento negro brasileiro.

Ao longo das discussões referentes ao filme alguns pontos são levantados com certa frequência. O primeiro deles é o tom acusatório de que este setor que

10 Crítica publicada no Jornal Opinião n°206, 15 de outubro de 1976

critica o filme é composto por “negros de classe média”, o que supostamente invalidaria as críticas levantadas pelos militantes do movimento negro, de acordo com a concepção de alguns setores da esquerda partidária. É importante que se tenha em mente, considerando o absurdo contido nessa fala de setores da esquerda, que a pobreza não é algo inerente ao ser negro, mas fruto das condições materiais impostas pelo sistema escravagista, sustentado, como se sabe, inclusive, pela ideia de supremacia branca. Assim, não é correto atacar uma crítica contundente como a de Beatriz Nascimento, e tantas outras, se valendo de um discurso esvaziado de sentido, e ainda, de um discurso que claramente aponta sua face racista ao deixar óbvio a noção de que se um negro não ocupa o lugar onde, via de regra, “deveria estar” economicamente, logo, sua opinião não sendo semelhante à opinião das pessoas brancas, se torna, imediatamente, inválida.

Outra crítica exposta por parte da esquerda é a de que essas pautas reivindicatórias, do movimento negro, são fruto de um estrangeirismo exacerbado, isto é, de ideias importadas dos movimentos negros estrangeiros, sobretudo, o norte-americano, mostrando como a política branca, ainda que de esquerda, passava por cima da agência desses setores, da capacidade de articulação do movimento negro a nível internacional, como abordamos anteriormente, bem como na troca entre as organizações.

Existe uma luta transnacional para a erradicação do racismo, sistema global de dominação que subjuga grupos baseado numa categorização racial construída ao longo da história. Além disso, parece haver uma sutil tentativa de apagamento das lutas, em especial, do período pós-abolição. Diversas organizações de homens e mulheres negros e negras fizeram-se presente na formação do Brasil República. Segundo Petrônio:

> (...) 123 associações negras em São Paulo, entre 1907 e 1937. Já Muller encontrou registros da criação de 72 em Porto Alegre, de 1889 a 1920, e Loner, 53 em Pelotas/RS, entre 1888 e 1929. Havia associações formadas estritamente por mulheres negras, como a Sociedade Brinco das Princesas (1925), em São Paulo, e a Sociedade de Socorros Mútuos Princesa do Sul (1908), em Pelotas. Simultaneamente, apareceu o que se denomina imprensa negra: jornais publicados por negros e elaborados para tratar de suas questões. Para um dos principais dirigentes negros da época, José Correia Leite, “a comunidade negra tinha necessidade de uma imprensa alternativa”, que transmitisse “informações que não se obtinha em outra parte”. Em São Paulo, o primeiro desses jornais foi A Pátria, de 1899, tendo como subtítulo Orgão dos Homens de Cor. Outros títulos também foram publicados nessa cidade: O Combate, em 1912; O Menelick, em 1915; O Bandeirante, em 1918; O Alfinete, em 1918; A Liberdade, em 1918; e A Sentinela, em 1920. No município de Campinas, O Baluarte, em 1903, e O Getulino, em 1923.

> Um dos principais jornais desse período foi o Clarim da Alvorada, lançado em 1924, sob a direção de José Correia Leite e Jayme Aguiar.13 Até 1930, contabiliza-se a existência de, pelo menos, 31 desses jornais circulando em São Paulo." (DOMINGUES, 2006 p. 104)

Grupos de pessoas negras, populações negras, portanto, integram associações diversas em contextos múltiplos. Nesse sentido, existem particularidades específicas a cada região, território, e isso não significa ausência de articulação entre as lutas. Inclusive, a história dos movimentos negros nos mostra o quanto natural é esse processo de convergência entre as organizações.

Entender o racismo como um processo organizado estruturado em escala global facilita a compreensão das confluências que permeiam a existência dos afrodescendentes. Não se deve, convenientemente, ignorar a agência do movimento negro e de seus componentes, nem mesmo e o fato desta possibilitarem trocas e aprendizados num constante fluxo entre diferentes lugares do mundo

A intelectualidade negra brasileira não abdica de uma percepção crítica e da necessidade de compreender as particularidades do negro no Brasil. A tentativa de descreditar essas reivindicações, alegando que essas tais discussões são fomentadas por uma parcela de negros de classe média, além de não ser uma verdade absoluta (RATTS, 2009), essa mesma noção - ser de classe média - não recai sobre uma ótica de problematização e invalidação quando os estudiosos e militantes são brancos.

O Movimento Negro, até hoje, é rechaçado por certo setor luso- tropicalista que tem dificuldade em aprofundar-se nas questões raciais, processo que parte de um fetiche em associar pessoas negras a miséria e ao silêncio. Isto não significa que ações do Movimento Negro não possam e/ou sejam imunes a críticas, no entanto, determinados posicionamentos apontam como os seguimentos brancos têm medo da presença contundente dos negros frente as políticas conservadoras. O Movimento Negro é um dos principais pilares da luta contra as opressões de raça, classe e gênero, no Brasil.

Em *Barravento*, Glauber Rocha, o nome mais conhecido e um dos mais importantes do *Cinema Novo*, aborda como narrativa a história de uma comunidade de pescadores que se devolveu a partir da crença nos ritos do candomblé.

Firmino e Aruan, personagens do filme, a princípio ocupam lados opostos da trama. Aqui, cabe um outro destaque da dicotomia inserida no filme. Desta vez entre as personagens femininas: uma mulher branca (Naína), interpretada por Lucy Carvalho e uma mulher negra (Cota), interpretada por Luíza Maranhão. Naína é filha

de Iemanjá e aparece em oposição à Cota. A última está inserida dentro estereótipo de mulata, uma “categoria” há muito explorada no cinema nacional.
O discurso que se vê, na trama, está contido dentro de um imaginário socialmente construído acerca da população negra no Brasil. Embora, o tom se queira progressista, reverbera um discurso colonial que exclui vozes, estéticas e representações (STAM, SHOHAT, 2006) .

Tanto o texto quanto a fotografia do filme, evidenciam a oposição entre as duas personagens. Enquanto a mulher branca passa pelo processo litúrgico envolvendo a divindade central da trama, Iemanjá; a mulher negra, em contrapartida, auxilia na construção do personagem Firmino e também na queda de Aruan. Este perde-se na trama depois que é seduzido por Cota.

A fotografia favorece ângulos que enquadram e destacam partes específicas do corpo, como o quadril e seios de Cota.

O filme seria dirigido por Luiz Paulino dos Santos, porém acabou nas mãos de Glauber Rocha, justamente, por conta de divergências sobre a abordagem da religiosidade na história.

Não nos cabe aqui, negar a importância do filme, especialmente, no que diz respeito à oportunidade gerada para o elenco majoritariamente negro. Contudo, é necessário reconhecer as lacunas deixadas na construção, não só de *Barravento*, mas também de outras obras feitas por realizadores brancos. Compreendendo isso, fica mais fácil visualizar a urgente construção de um cinema que priorize narrativas que levem em conta as perspectivas de pessoas negras.

O *Cinema Negro* não se configura num “carnaval de negação” ao cinema branco (STAM, SHOHAT, 2006) ,mas sim antes, numa espelha uma nova proposta de do fazer artístico. Ao longo da história do Movimento Negro a arte foi fundamental na para a construção de suas dinâmicas. Do *Teatro Experimental do Negro* ao *Cinema Negro* atual, muito construiu-se se construiu para o bem-estar coletivo. Alex Ratts (2006), ao falar sobre a tensão *cultura x política*, aborda discussões feitas por intelectuais negros sobre a importância do questionamento e do posicionamento frente a à manifestações culturais. Ratts (2006), ainda, aborda a trajetória artística de alguns militantes do Movimento Negro. A própria Beatriz Nascimento escrevia textos poéticos e teve uma coletânea com seus escritos de textos publicados postumamente.

Cornel West (1985), em seu texto *The Dilemma of the Black Intellectual*, fala sobre a relação estabelecida entra a comunidade negra com os intelectuais negros

estadunidense e com os artistas. Em seguida, o autor, compara as interações acima citadas ao diálogo que se dá entre a comunidade negra, agora, com os militantes acadêmicos. O estudioso conclui, portanto, que esta última é mais bem sucedida que as anteriores.e compara relação com os militantes acadêmicos em que ele conclui que mais bem-sucedidos ao estabelecer um diálogo com a comunidade Negra.

Neste trabalho, iremos propor uma discussão sobre uma arte negra, especificamente o *Cinema Negro*. Mas, afinal de contas, o que é *Cinema Negro*? Existe uma extensa discussão sobre o que seria este fazer cinematográfico. Segundo Monteiro (2017, p. 89): “considerando esta perspectiva propositiva, ao considerar o Cinema Negro uma categoria identificadora, está alocando o sujeito negro no centro do processo criativo e no comando das produções para sua efetiva ou objetiva constituição.”

Esse é um ponto de definição que usaremos para demarcar nosso processo de pesquisa, acrescido do compromisso assumido pelo cineasta negro, em reverberar uma ruptura com as representações hegemônicas que, ainda, persistem em meio ao cenário audiovisual brasileiro. Entendemos *Cinema Negro* como um conceito em disputa, portanto, a nossa preocupação é suscitar um debate e levantar questões que nos ajudem a entender as contribuições de cineastas negros.

Esses realizadores negros de quem falamos, assumiram um posicionamento, para nós, entendido como uma nova perspectiva de construção às narrativas que correspondem à experiência negra, de personagens negros, de modo que eles, os personagens, apareçam complexificados no interior das tramas, ultrapassando, portanto, as barreiras criadoras do racismo. É fundamental que suas histórias rompam com a habitual narrativa que relega personagens negros à construções vazias e incompletas como o cinema fez ao longo da história.

A primeira pessoa negra de que se tem notícia haver realizado a um filme na condição de diretor que se tem notícias, foi Cajado Filho -, como já falamos anteriormente -, com seu primeiro longa sendo realizado em 1948. A abordagem que confeccionamos nos dispusemos a fazer visa valorizar alguns pontos para além do fato do diretor ser negro.

Ou seja, embora exija-se que tanto o diretor como o principal agente criativo sejam negros, para atestar a uma produção seu status de Cinema Negro, é preciso, ainda, que para além disso, haja toda uma proposta narrativa que não caia na mesma armadilha forjada pelo racismo, e comum no cinema em geral, em que estão ativadas as mais diversas lógicas discursivas que alimentam percepções

discriminatórias, excludentes e racistas em relação à população negra.

Nosso ponto de partida para pensar o *Cinema Negro* é o filme *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul, lançado em 1973. Antes de lançar seu filme de estreia como diretor, Zózimo realizou alguns trabalhos importantes, no ano de 1969, interpretou o par romântico de Leilla Diniz na novela *Vidas em Conflito* e, por repressão da ditadura, a novela acabou sendo censurada. Com este processo, Zózimo indispõe-se com a direção da novela e muda-se para São Paulo. Lá passa a acessar melhor o mercado de trabalho, já que na cidade ficavam as grandes produtoras e, como consequência, a maioria das oportunidades na área de atuação.

Em 1970, Zózimo estreia o filme *Compasso de Espera* que aborda a relação interracial de um jovem intelectual negro, de classe média, e uma mulher branca de uma tradicional família paulista.

Além de atuar no filme dirigido por Antunes Filho, Zózimo participou do processo criativo, sendo o roteiro baseado num acontecimento pessoal de sua vida. Em 1973, Zózimo dirige *Alma no Olho* (5), com o título inspirado no poema de Eldrige Cleaver, Soul on Ice (1968). O filme tem cerca de 11 minutos e conta somente com Zózimo em tela, abordando questões importantíssimas como, por exemplo,o processo histórico do negro desde sua vivência pré-escravidão, seu sequestro em África, passando pelo período de escravidão na diáspora africana e as diversas lutas por libertação. Zózimo concebeu todo o processo criativo: escreveu, dirigiu, atuou e montou a obra. A esse respeito, aponta Noel de Carvalho:

> Não é um filme de cinema ou para a televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação. Sua narrativa circular permite que seja projetado em looping, exposto em um museu ou outdoor. A narrativa expõe um discurso político, articulado em mito fundador: a história do negro na América vista da perspectiva da negritude. A música Kulu se mama, de Julian Lewis, executada por John Coltrane, entra em off e acompanha toda a narrativa. A mistura de elementos do jazz e da música africana na composição experimental executada por Coltrane, a montagem fragmentada com grandes elipses temporais, a atuação performática e antinaturalista distingue o filme das representações do negro realizadas até aquele período.

Não à toa, Zózimo é considerado o precursor do Cinema Negro no Brasil. No mesmo ano de produção de seu curta de estreia, em conjunto com a cineasta Vera de Figueiredo, realiza o filme *Artesanato do Samba* (1974). Em 1974, sofre perseguição da censura e exila-se, a princípio, nos Estados Unidos e, posteriormente, na Europa, retornando ao Brasil três anos depois, em 1977. O cineasta mantém-se em atividade até o ano de sua morte, 2013. Além das

produções audiovisuais, Zózimo idealizou e geriu o centro Afrocarioca de Cinema, fundado em 2007, e o Festival de Cinema Negro: África, Brasil e Caribe - que em 2020 completou 13 anos. Até hoje, Zózimo Bulbul é referência para os cineastas, em especial, aqueles que abordam a perspectiva do *Cinema Negro*.

3.2 Retomada, Dogma Feijoada e Manifesto de Recife

A partir da segunda metade da década de 1990, aconteceu o que se nomeia como *Retomada do Cinema Nacional* -, período em que houve um reaquecimento no mercado cinematográfico e, alguns cineastas negros reuniram-se com o intuito de reivindicar parte deste processo. Em 1998, estes esses mesmos cineastas estabeleceram uma rede de trocas que, posteriormente, culminou num encontro entre cineastas negros no *Museu da Imagem e do Som*, em São Paulo. Ali ,foram postas em debate as necessidades de articulação negra dentro do cinema nacional.

Em 2000, durante o *Festival de Curtas em São Paulo*, o jovem cineasta Jeferson De, formado pela Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo, apresentou o já citado manifesto *Dogma Feijoada*. No ano seguinte, mais uma reivindicação surgiu, o *Manifesto de Recife.*

Estava sendo escrito mais um capítulo das reivindicações negras nas artes, no Brasil. O audiovisual é um campo de disputa cuja relevância é latente. Cada vez mais presente na vida dos brasileiros, transformou-se numa possibilidade que, até mesmo, transpassa a ideia de arte cinematográfica limitada às salas de cinema. Com o avanço tecnológico a possibilidade de fazer audiovisual e assistir tornaram-se mais acessíveis. O número de cineastas negros inscritos no último estival de Cinema Negro: África, Brasil e Caribe e outras Diásporas, teve 130 filmes de realizadores negros selecionados a serem exibidos em sua programação. Com temáticas diversas, os cineastas negros buscam ferramentas para dar continuidade a esta construção do Cinema Negro no Brasil e contribuir para a pluraridade do audiovisual no país.

As várias estratégias presentes e utilizadas no contexto do chamado *Cinema Negro*, são exemplificadas por Adriano Monteiro no trecho abaixo:

> Na conjuntura atual, vemos novos arranjos e articulações que indicam adoção de estratégias para melhor recolocação dentro da ‘arena de disputa’ do campo audiovisual brasileiro. Temos visto diversos jovens realizadores negros e negras mobilizados em se organizarem através de coletivos ou associações. Por exemplo, o Coletivo Siyanda do Rio de Janeiro. Siyanda, é uma palavra na língua Zulu que significa “Estamos Crescendo”, e também, é o título do primeiro curta-

> metragem do Coletivo, dirigido por Hugo Lima. Eles também têm no currículo uma websérie documental chamada Negros Dizeres. E promoveram uma campanha online para arrecadar recursos para a próximo produção do grupo, Manga com Leite; também da cidade carioca tem o Coletivo Revisitando Zózimo Bulbul que em parceria com o Coletivo Mulheres de Pedra lançaram o curta-metragem Quijauá (2017). O Coletivo Mulheres de Pedra possui um trabalho que dialoga com diversas linguagens artísticas com o foco no protagonismo da mulher negra. No audiovisual o grupo já lançou, além do citado anteriormente, o curta-metragem Elekô (2015) e a série Fé... menina (2017). (2017, pag-106).

Um ponto comum aos filmes acima citados é a abordagem que fazem a partir da espiritualidade de Matriz Africana. A geografia do corpo negro atrelada ao posicionamento direto ou indireto destrincha as barreiras impostas pela estrutura. Entendendo esse processo, vemos como a configuração histórica do poder (STAM, SHOHAT, 2006) afetou, até mesmo, propostas progressistas e com intuito de apresentar outra alternativa cinematográfica. A espiritualidade de Matriz Africana, presente na memória coletiva dos negros em diáspora, ajuda a tornar a raça pronunciável condição (HALL, 2003), pavimentando, assim, a criação de mecanismos para combater a estrutura que apoia-se nela como instrumento de dominação.

4 ANÁLISE DOS FILMES

4.1 Cinema Negro e o encontro com a espiritualidade: análise dos filmes

4.1.1 Rapsódia para o Homem Negro

Começaremos nossa análise com a filmografia *Rapsódia Para o Homem Negro*, de 2015, dirigido e escrito por Gabriel Martins, através da produtora Filmes de Plástico. No elenco estão: Sérgio Pererê, Rejane Faria, Carlos Francisco, André Novais Oliveira, Luiz Filizzola, Ítalo Laureano, Edson Cruz, Érika Gomes, Ricardo Marra, Wolney Oliveira, Maurilio Martins .

A história se passa na cidade de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, e aborda a disputa de terras causada pela especulação imobiliária. O filme é centrado na trajetória de dois homens negros, irmãos, e na relação que eles têm com o território em que habitam. A morte de Luiz, irmão mais velho, desencadeia os acontecimentos da narrativa.

A narrativa inicia-se com um plano fechado, onde um dos personagens aparece colocando uma oferenda (6) e fazendo um pedido. A cena acontece em meio a uma mata e, nesse mesmo momento, uma bebida é derramada no chão, mais especificamente, no mesmo espaço em que será deixado um prato em processo ritualístico.

Nesse prato encontra-se: algum tipo de farinha, sete pimentas e três moedas. Na cena, o ritual segue seu curso ao som de duas sequências de palmas ritmadas. Importante destacar que no primeiro momento o rosto do personagem não é revelado. No plano seguinte, ele surge andando pela floresta, tocando algo que lembra uma flauta e parece conectar-se ao som dos movimentos e do canto do pássaros ao fundo.

O personagem é Odé, inspirado na figura de Oxossi, divindade iorubá e de culto bastante difundido por todo país. A floresta aparece como um personagem e atua na composição da relação de Odé com sua missão.

Em seguida o personagem vê-se acorrentado pelos braços. Nesse momento, acontece a composição do plano para um grande plano geral e, então, um segundo personagem desponta na cena: é um policial, ele atira em Odé que é atingido sem qualquer chance de reagir. Na sequência, Odé acorda com susto, anda até a porta da sua casa e percebe, ali, seu irmão ferido no chão. A partir daí é possível ouvir uma trilha sonora cuja ideia nos remete a uma música de luto: enquanto a cena segue é embalada por uma canção de orixá. Os realizadores do filme, nessa ocasião,

fazem uso do recurso conhecido, no audiovisual, como “quebra da quarta parede” , isto é, um dos personagens olha diretamente para a tela ou se comunica diretamente como espectador.

Após a descrição da cena acima, o personagem começa a recitar o seguinte

texto:

> (...) quando por fim venceu os invasores sentou-se com seu irmão para tranquiliza-lo, como a sua proteção sempre que houvesse necessidade, ele iria ao seu encontro. Para auxiliar Ogum, então ensinou Oxossi a caçar, abrir caminho pela floresta, pelas matas e cerrado. Oxossi aprendeu com o seu irmão a nobre arte da caça sem a qual a vida é muito mais difícil. Ogum ensinou a Oxossi a defender-se, o ensinou a cuidar de sua gente, podendo assim voltar tranquilo para a terra. Ogum fez de Oxossi um provedor. Oxossi é irmão de Ogum, o grande guerreiro. Oxossi o grande caçador.

Esta é a parte de um itan, referenciado em Prandi que inicia-se da seguinte forma:

> Oxóssi é irmão de Ogum.
> Ogum tem pelo irmão um afeto especial. Num dia em que voltava da batalha,
> Ogum encontrou o irmão temeroso e sem reação,
> Cercado de inimigos que já tinham destruído quase toda a aldeia E que estavam prestes a atingir sua família e tomar suas terras. Ogum vinha cansado de outra guerra,
> Mas ficou irado e sedento de vingança.
> Procurou dentro de si mais forças para continuar lutando
> E partiu na direção dos inimigos.
> Com sua espada de ferro pelejou até o amanhecer. (…)

O filme segue e Luiz, irmão de Odé, aparece em uma conversa com outro personagem. Ali, dois elementos sobressaem-se. O primeiro deles é o figurino: na blusa de Luiz podemos notar uma logomarca que remete a um movimento de luta por moradia; o segundo elemento: um atabaque - o instrumento dita o ritmo de toda a conversa que ocorre na cena. Ainda ao som do atabaque, tocado por Luiz, temos a mesma blusa, anteriormente citada, aparecendo suja de sangue. Acima da logomarca nos deparamos com a inscrição “Dandara” - uma nítida referência à figura histórica de uma importante mulher negra ,associada ao Quilombo dos Palmares, que dá nome à ocupação em que Luís e sua família residem.

O som dos pássaros na natureza é abruptamente interrompido por barulhos urbanos: sons de conflitos, sirene de carros policiais e protestos. Em seguida, somos conduzidos para a cena da morte de Luiz que é dramatizada de maneira teatral: em meio a uma fumaça, o personagem perde a vida nas mãos de um policial. Na

sequência, são apresentados os personagens que compõem a cadeia de violência: empresários, políticos e o policial.

O filme faz uso do recurso *in medias res*, ou seja, quando a narrativa parece já ter iniciado antes da primeira cena exibida aos telespectadores, a princípio sugerindo o acontecimento desencadeador das ações finais do personagem principal. A produção utiliza-se da noção temporal presente na concepção iorubana (PRANDI, 2001), intercalando diálogos com itans e construções imagéticas da religiosidade afro- brasileira. No entanto, não apresenta a narrativa laboviana sequencial de orações (BASTOS E BIAR,2015), via de regra, presente nas narrativas clássicas. A noção narrativa laboviana, de acordo com Biar e Bastos, consiste em:

> No âmbito dos estudos da linguagem, as narrativas foram pioneiramente estudadas em termos de sua estrutura e características formais (Labov e Waletzky 1968, Labov 1972). Na abordagem laboviana, a narrativa é definida como forma de se recapitular discursivamente experiências passadas a partir de uma articulação sequencial de orações. Entende-se nessa empreitada a sequência como uma propriedade linguístico-discursiva representativa de uma ordem cronológica dos eventos passados em um postulado mundo real (BASTOS e BIAR, 2015, p. 100)

A narrativa não linear, som diegético, acontece quando o som que está inserido dentro da própria narrativa, e pode ser ouvido pelos personagens presentes nela, muda para o chamado som não-diegético, partilhado, apenas com o espectador da narrativa, ligando uma cena à outra como acontece, por exemplo, no minuto 16:34 do filme.

A construção simbólica da cena em que Odé atira uma flecha em seus malfeitores rima, visualmente, com a cena em que ele morre na abertura, porém, nesta última, ele consegue defender-se. O plano final da narrativa compreende um plano panorâmico do que parece ser a área central da cidade. Ali, na noite do centro comercial, o silêncio prevalece. O filme encerra-se com uma declamação sobre Oxóssi, orixá associado à caça e à mata:

> Okê Arô! Cavaleiro de Aruanda! Okê Arô!
>
> Rei dos Caboclos e das Matas!
> Senhor Oxóssi, que as suas matas possam estar repletas de paz, harmonia e bem-aventurança.
> Pai Oxóssi, Rei dos Caçadores, não permita que eu me torne uma presa
> dos malefícios nem dos meus inimigos. Okê, Arô, meu Pai Oxóssi!
> Rei das Matas de Aruanda. Okê Arô, Oxóssi!!!

Vale dizer que um dos elementos centrais do filme é o som e também a forma

com que tal recurso conduz a narrativa. Muitas vezes é usado o recurso diegético, isto é, o som que se passa dentro da construção fictícia e pode ser ouvido tanto pelo público quanto pelo personagem. Existem alguns momentos cruciais na filmografia, que já citados citamos nessa análise, e um deles é a relação de Luís com o atabaque que, apresentados no começo, e mostra de que modo como a música transita de uma cena para outra. Um bom exemplo dessa questão sonora, o mesmo acontece na é a cena em que a viúva de Luís lava sua a roupa do marido, suja de sangue, enquanto Odé confecciona a sua flecha, a mulher de Luiz ela começa a cantar e a música continua até a cena seguinte, quando observamos Luís andando pela comunidade.

Assim, podemos afirmar que no filme o som funciona como um elemento de apresentação, ao espectador, dos personagens e do cenário ao espectador. O som transita de uma cena para outra, inserido como um elemento espiritual e essa construção converge com os outros elementos do filme, no caso, referentes à temática afro- religiosa, já que nesses momentos observamos a presença dos itans e das músicas para os orixás.

Outro ponto relevante, para fins dessa análise, são os planos estáticos que mostram a cidade, com foco nas casas, nos prédios e nas construções, tudo isso com a intenção de assinalar as desigualdades econômicas impulsionadas pela especulação imobiliária.

Aos nove minutos do filme, ouvimos os sons dos pássaros que, gradativamente, são ocultados pelo som emitido pelas sirenes e pela multidão. O som ambienta o emocional dos personagens. O atabaque de Luís, tocado com tanta alegria, é o mesmo que embala o luto de sua viúva.

O pesar da esposa do personagem morto pela polícia, ao cantar enquanto lava sua roupa (7), é levado até Luís que, nesse momento, surge caminhando pelo quilombo, em uma cena onde o som atua como condutor de memória. Ancorado numa narrativa não linear, o filme, faz com que este trânsito do som desenhe um fluxo circular, permitindo que esse mesmo som sugira uma viagem no tempo, passando não apenas pela vida de Luís, mas também pelo período de luto de sua família.

Outra cena, também já citada, destaca o som dos pássaros dando lugar ao barulho que aparenta ser um conflito com intervenção da polícia à comunidade. Essa situação pode ser lida como uma metáfora que indica embates entre a natureza e o progresso desordenado. O som aparece como mobilizador de uma dinâmica

condutora de asé (SANTOS, 2012) capaz de mobilizar a ação dos personagens.

“Num contexto a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de asé, isto é, um elemento condutor do poder de decisão (p. 48). ”

A personagem feminina, a esposa de Luiz, é um dos principais elementos do filme. Isso porque é ela quem dialoga, diretamente, com o espectador. Nesse sentido, uma das cenas de destaque é aquela em que aparece com olhar fixado na câmera, recitando o itan de Ogum e Oxóssi. fixa o olhar diretamente para a câmera e recita o itan de ogum e Oxóssi é um dos pontos iniciais.

Também é necessário pontuar, para esta análise, a relação de Odé com a música, exemplificada no diálogo com seu irmão. A cena acontece enquanto Odé e Luiz estão no carro: O primeiro vai no banco do carona e o segundo dirigindo o carro. (8)

1. Luiz: Eu quero te ver cantando pelo bairro aí, hein....
2. Luiz: Enchendo as praças com esse vozeirão
3. Luiz: Sabe que semana passada eu fui à um assentamento aí...
4. Luiz: e aí eu vi um moleque e fiquei observando ele
5.Luiz: Esperto. Talentoso. Inteligente.
6. Luiz: Igual a você, sabe?
7. Luiz: Ele produz e interpreta as próprias canções, sabe?
8.Luiz: Também era político...
9. Luiz: O garoto.
10. Luiz: Fiquei impressionado assim
11 Luiz: E você, hein, Odé?
12 Odé: Sermão agora?
13 Odé: Sermão de irmão?
14 Luiz: Tenho que falar, né?
15 Luiz: Você não levanta essa cabeça sua
16 Luiz: Odé, eu to falando com você. É sério. Você tem esse talento aí, rapaz!
17. Luiz: Você precisa acreditar e entender
18. Luiz: Odé, você quando canta, rapaz... os nossos ancestrais todos estão lá com você
19. Luiz: Você tem essa força, pô
20. Luiz: você tem essa força, mas deixa o mundo ficar te pondo pra baixo, cara

21 Luiz: Voce precisa entender, Odé. É do povo que vem o vilão, mas é do povo que vem o herói
22. Odé: Voce precisa entender, Luiz que eu não quero ser herói de ninguém
23 Luiz: e quem te deu o direito de escolher, pô
24 Luiz: Voce tem o talento, rapaz
25 Luiz: voce tem que ter responsabilidade com isso
26 Luiz: Depois... eu to falando assim porque eu não vou ficar muito tempo mais por aqui não
27 Odé: que que foi, você consultou o babalaô?
28 Luiz: Eu tive um sonho aí, sabe?
29 Luiz: Um sonho recorrente,
30 Luiz: E nele no mesmo ponto, eu estava no meio de uma batalha e de repente a espada caiu da minha
31 Luiz: mão e eu fiquei pra trás
32 Luiz: Dessa vez é sério...
33 Odé: Não vai acontecer nada, cara...
34 Luiz: Não vai acontecer nada
35 Luiz: A gente tem que ter o peito aberto pra receber tudo que a vida manda pra gente
36 Luiz: ah, mas quer saber? Eu quero mais é tomar uma cerveja
37 Luiz: Sair dessa história
38 Luiz: Depois eu quero mais é te ouvir tocar no rádio...
39 Luiz: Eu quero chegar pras pessoas e falar ai ó...
40 Luiz: aumentar o volume e dizer: esse aí que ta cantando é meu irmão, pô
41 Luiz: é isso.

O diálogo transcrito nos dá dimensão da relação entre os dois personagens. O irmão mais velho é codificado como a divindade iorubana, Ogum, e o mais novo, como Oxóssi. Algumas escolhas são importantes para compreendermos a história. A maneira que a cena situa, fisicamente, os personagens é uma parte importante da contextualização. O azul, umas das cores atribuídas ao orixá Ogum, permeia toda a cena. A cor também tem um outro significado na composição cinematográfica e, habitualmente, é usada para expressar melancolia (HELLER, 2014) e também um clima frio.

A cena acontece em um carro onde Luiz conduz o veículo e Odé está sentado

no banco do passageiro. A mitologia de Ogum descreve a divindade como o senhor dos caminhos e também da tecnologia e da guerra. Desse modo, o filme, insere o personagem na temática central do filme que é o conflito.

> Ogum era o mais velho e o mais combativo dos filhos de Odudua, o conquistador e rei de Ifé. Por isto, tomou-se o regente do reino quando Odudua, momentaneamente, perdeu a visão. Ogum era guerreiro sanguinário e temível. "Ogum, o valente guerreiro, o homem louco dos músculos de aço! Ogum, que tendo água em casa, lava-se com sangue!" Ogum lutava sem cessar contra os reinos vizinhos. Ele trazia sempre um rico espólio de suas expedições, além de numerosos escravos. Todos estes bens conquistados, ele entregava a Odudua, seu pai, rei de Ifé. (VERGER, 1997, p. 15)

Há, no filme, uma proposta diferente daquelas a que o cinema está habituado a retratar:, os dois personagens, homens negros, fogem à costumeira construção de masculinidade narrada costumeira na dramaturgia hegemônica. ao abordar homens negros. Luiz, calmo, auxilia o irmão mais novo na sua jornada.

Os elementos de introdução “à memória grupal” (SODRÉ, 2017, p. 92) do pensamento nagô, presentes na obra, abordam um caminho diferente do outroradaquele, em geral, sugerido sobre as comunidades contextualizadas no candomblé. Aqui, o fio condutor da ação é a relação com o divino e sua capacidade de potencializar os atos dos personagens. O ato final evidencia isso, de forma mais expressiva, com Odé perseguindo e atirando flecha nos algozes de seu irmão.

4.1.2 O Senhor de toda Cruz

Realizado pelo coletivo *Siyanda* e dirigido por Hugo Lima, o filme se passa no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, conhecido também como Pequena África, localidade importante para a história negra fluminense e de todo Brasil. A região faz parte do Circuito Histórico Arqueológico de Celebração da Herança Africana . Pequena África, foi assim por denominada, pela primeira vez, por Heitor dos Prazeres[11]. O local compreende a Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro.

Essa parte específica da cidade, do Rio de Janeiro, era onde desembarcavam os escravizados, recém-chegados, vítimas tráfico negreiro na cidade do Rio de Janeiro e a região do Cais do Valongo , antigo cais também localizado na região portuária do Rio de Janeiro, é considerado o maior porto escravagista da história., Ali, passaram aproximadamente 60% dos africanos escravizados e desterritorializados em função do tráfico negreiro.

Posteriormente a região passou a ser um ponto de resistência da cultura

11 Artista plástico e músico nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1898 (ALVES, 2018)

negra, na cidade, assim como os museus, terreiros e atividades culturais que reverenciam a herança africana. A escolha desta zona para gravar *O Senhor de Toda Cruz* é de um significado latente. Lugar de valor imensurável para a história do negro não apenas no Rio de Janeiro, mas em todo país.

Para além da memória da escravização, a Pequena África se tornou um local que ressignifica o processo e a experiência negra da diáspora brasileira.

Por toda a carga histórica que o local carrega, o filme - *O Senhor de Toda* Cruz - ganha uma outra dimensão. Sodré (2017, p. 100), fala sobre a comunidade litúrgica nagô e, nos apresenta o conceito de localização, isto é, " a necessidade de construir lugares simbolicamente significativos onde seja visível a capacidade das pessoas de prescreverem seu próprio destino." (p.100)

Diante dessa perspectiva, portanto, é possível entender o processo de construção da memória e do afeto das populações negras em diáspora. Nesse sentido, a Pequena África, um lugar profundamente marcado pela violência colonial e escravagista, é também, agora, um espaço cuja memória ressignificada é símbolo de resistência, de afeto, e rearticulação do povo negro brasileiro.

Retomando o filme, *O Senhor de Toda* Cruz, a narrativa inicialmente traz a imagem de uma criança num plano fechado: a criança olha para os lados e em seguida, como se estivesse perdida, corre procurando por alguém. Depois do primeiro minuto do curta, a trilha sonora e as imagens capitam uma movimentação maior. É possível avistar a Baía de Guanabara ao fundo.

Em seguida, Cassius para em frente a Baia de Guanabara e permanece olhando o mar: é nesse momento que a fotografia opta por um plano fechado e capta Cassius(o menino) da cintura para baixo. Nessa hora é possível visualizar a mão do menino e uma outra mão que o segura (9). A figura de um adulto aparece em cena e guiando Cassius. Cassius e Exu passam a maior parte do tempo conversando enquanto a divindade parece apresentar ao menino o histórico do local. Mais tarde, Exu guia a criança até o encontro de seu pai. Em seguida, neste instante, a divindade desaparece.

O filme opta por uma narrativa sem diálogos, acompanhada de sua trilha sonora. Compõem a trama 3 personagens:, o menino, a entidade Exu e o pai da criança. Por motivos já explicitados, anteriormente no trabalho, a abordagem da espiritualidade nagô é adotada para a concepção da narrativa em questão.

Exu, como nos diz Santos (2012), é o princípio dinâmico do qual sem ele não seria possível a existência. Habitualmente associado ao diabo pelas religiões cristãs,

em especial na vertente neopentecostal, Exu é elemento central do rito nagô. Não é coincidência a demonização de um elemento tão caro para asàs religiões de Matriz Africana.

Exu é conhecido como o senhor dos caminhos e das encruzilhadas:

> Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão.
> Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro. Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá.
> Ia à casa de Oxalá todos os dias. Na casa de Oxalá, Exu se distraía,
> vendo o velho fabricando os seres humanos. Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco,
> quatro dias, oito dias, e nada aprendiam. Traziam oferendas, viam o velho orixá, apreciavam sua obra e partiam.
> Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.
> Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava
> as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens, as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres. Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá. Exu não perguntava.
> Exu observava.
> Exu prestava atenção.
> Exu aprendeu tudo.
> Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada
> por onde passavam os que vinham à sua casa.
> Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá.
> Cada vez mais havia mais humanos para Oxalá fazer.
> Oxalá não queria perder tempo
> recolhendo os presentes que todos lhe ofereciam. Oxalá nem tinha tempo para as visitas.
> Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá. Exu coletava os ebós para Oxalá.
> Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá.
> Exu fazia bem o seu trabalho
> e Oxalá decidiu recompensá-lo.
> Assim, quem viesse à casa de Oxalá
> teria que pagar também alguma coisa a Exu.
> Quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu.
> Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá.
> Armado de um ogó, poderoso porrete, afastava os indesejáveis
> e punia quem tentasse burlar sua vigilância. Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa,
> ali na encruzilhada.
> Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa. Exu ficou rico e poderoso.
> Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu.
> (PRANDI, 2001. Pág.40)

A positivação da figura de Exu, no filme *O Senhor de Toda Cruz*, tão presente no imaginário brasileiro de maneira negativa, com sua narrativa atrelada a de uma

criança negra, é uma proposta de articulação sobre o processo de desconstrução da demonização da divindade frente ao processo crescente de perseguições de religiões de matriz africana.

O senhor dos caminhos, Exu, ao encontrar o menino perdido, conversa (10), instrui e apresenta-lhe o lugar. Além disso, mais do que guiar a criança de encontro ao pai, Exu a conduz ao encontro de sua própria história, através da boca, do falar, da possibilidade de passar adiante, como outros fizeram antes dele, a sua história e, como consequência, a história de sua coletividade.

Exu, mensageiro, capaz de dar voz aos africanos e seus descendentes que chegaram ao Brasil através do mar que cerca a Zona Portuária do Rio de Janeiro.

O Simbolismo do encontro com a criança em conexão com os lugares em que seguem as cenas - a a Baía de Guanabara, o trilho do bonde em que caminham, a

chegada na Pedra do Sal , Quilombo existente naquela região - é tudo muito significativo do ponto de vista da possibilidade de construção da memória coletiva dos descendentes de africanos no Brasil.

A criança é o ponto de partida de construção das memórias ancestrais e afetivas com a história que se dá a partir da experiência de seus mais velhos, já que . “Os ancestrais são a garantia da continuidade, da evolução, da prosperidade” (ELBEIN, 2012, p. 115). O filme é uma referência e reverência aos ancestrais que chegaram cativos no Brasil e, por isso, torna-se também uma saudação aos caminhos que podemos construir enquanto afro-brasileiros, ou seja, africanos em diáspora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, nestas considerações finais, queremos dizer algumas coisas a respeito das escolhas que fizemos. A princípio, escolhemos alguns filmes, sendo dois deles dirigidos por três cineastas negras, mas, por diversas razões e impedimentos, infelizmente, não conseguimos obter as tais obras a tempo de conseguir finalizar o trabalho dentro do prazo exigido a tempo para a conclusão do trabalho. Entendemos a importância da construção narrativa do *Cinema Negro perpassada* a partir, também, pela da criatividade de mulheres negras realizadoras. Esperamos, futuramente, conseguirmos abordar filmes de mulheres negras trabalhar o conceito de Cinema Negro, a partir dessas filmografias .

Ambos os trabalhos analisados (Rapsódia para o Homem Negro e O Senhor de Toda Cruz) estão ancorados na negritude e em sua relação com o sagrado, posto que apresentam possibilidades e abordagens narrativas da população negra numa perspectiva positivada, divergindo, categoricamente, dos estereótipos manipulados pelo discurso hegemônico, inclusive no audiovisual, oportunizando dessa forma novas construções e olhares sobre o povo negro.

Enquanto conceito em disputa e longe de ter uma definição fechada, a sugestão que deixamos, aqui, com esse trabalho é a de que pode-se entender como *Cinema Negro* o cinema que tem como maior ímpeto uma atitude revolucionária (hooks, ano) frente à hegemonia audiovisual brasileira.

As múltiplas violências simbólicas presentes nas histórias construídas sem compromisso e insensíveis às problemáticas raciais, contribuem para a reprodução de um cenário cujo contexto alimenta o negacionismo da estrutura racista.

Os dois filmes escolhidos para análise são narrativas escritas e produzidas por pessoas negras.. Os roteiros se constroem fundamentados no processo religioso nagô a fim de pautar a importância do território: não só do território enquanto espaço físico, mas também das construções simbólicas pertinentes à luta coletiva.

Em *Rapsódia Para O Homem Negro*, a disputa aparece como um processo desencadeado pela especulação imobiliária. Ali, emerge um constante impasse entre a hegemonia do capital e uma comunidade que luta para manter, ao mesmo tempo, seu território e a dignidade daquela população.

O Senhor de Toda Cruz, por sua vez, faz uso do território enquanto local de construção da memória. Num lugar de importância histórica para o negro nascido no Brasil, uma criança perde-se do seu pai para encontrar seus ancestrais. A geografia

do corpo e o território são ancorados no processo de trauma e restauração (SODRÉ, 2017), respondendo, dessa forma, à problemática da desterritorialização intrinsecamente ligada à história do negro no Brasil.

Nas duas obras, a temática da religiosidade não aparece como empecilho ao processo de libertação, muito pelo contrário: libertação e consciência espiritual se retroalimentam.

Nesse sentido, as abordagens das duas produções mostram a importância do *Cinema Negro* e de sua contribuição para o cinema nacional. *Rapsódia Para o Homem Negro* e o *Senhor de Toda Cruz* optaram por trazer uma narrativa cuja perspectiva permite dizer sobre a negritude e sua história de maneira respeitosa .Assim, nos dois filmes não cabe, portanto, qualquer visão paternalista no processo criativo sobre temas que abordem a religiosidade de matriz africana.

Como já dissemos, anteriormente, não defendemos aqui, nesse trabalho, que este tipo de construção narrativa é algo inerente ao ser negro , embora ser negro seja fundamental à construção do *Cinema Negro*. Assim, o *Cinema Negro* tem, em sua condição política, um compromisso com a desconstrução de um imaginário negativo acerca do negro e de sua história. Outro comprometimento do *Cinema Negro* é de inserir pessoas negras no processo criativo dos filmes e possibilitar que nós, pessoas negras, contemos a nossa própria história.



Figura 4- Redenção de Cam. Modesto Brocos. 1895

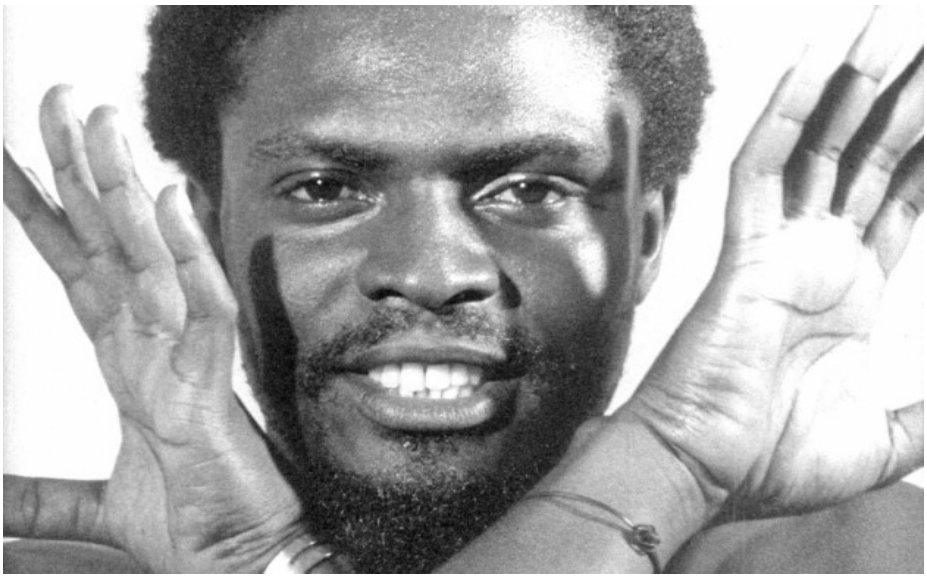


Figura 5- Alma no Olho Zózimo Bulbul 1973



Figura 6- Rapsódia para o homem negro, 2015



Figura 7- Rapsódia para o Homem negro, 2015



Figura 8- Rapsódia para o Homem Negro, 2015



Figura 9: O Senhor de Toda Cruz. Hugo Lima, 2018



Figura 10: O Senhor de Toda Cruz, 2018. Hugo Lima

Trechos Jornal Opinião



Figura 11: Jornal Opinião, 1976



4 Opinião, 15 de outubro de 1976

Mulher, trabalho e política

entrevista a José Castello Branco

Em sua tese de Livre-Docência à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a professora Moema Toscano apresentou o trabalho *Caminhos cruzados do Feminismo*, que foi defendido no último mês de setembro e aprovado por unanimidade. Nessa pesquisa, Moema Toscano faz o levantamento histórico do feminismo brasileiro, desde as primeiras manifestações em 1919 quando se fundou a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, passando pelas campanhas a favor do direito de voto, do direito de acesso às universidades e da igualdade legal.

Moema Toscano se dedicou, mais especificamente, a estudar a participação da mulher brasileira no Poder Legislativo e na vida sindical e fez, a partir de suas pesquisas, um balanço sobre a atual situação da mulher na sociedade brasileira. Nessa entrevista, ela nos fala de sua tese à PUC.

Opinião – **A mulher parece ainda estar ausente como objeto de estudo no meio universitário brasileiro. Da mesma forma, o feminismo ainda não é, de uma forma geral, considerado um assunto "sério", não merecendo, em conseqüência disso, muita atenção por parte dos pesquisadores no campo da sociologia. Você, entretanto, nunca deixou de levar à frente, lado a lado com suas atividades acadêmicas como socióloga, um trabalho prático dentro das atividades chamadas feministas.**

Moema Toscano – A mulher tem estado realmente ausente da maior parte dos estudos que se relacionam com aqueles aspectos considerados mais "sérios" da sociedade nacional. A história política e econômica da sociedade moderna é uma história especificadamente masculina. Não se encontram quase subsídios para se estudar a mulher como sujeito na história, porque a história gira em torno do homem.

E, embora a mulher tenha começado a participar muito cedo no processo de industrialização, você pode ver que essa participação foi sempre considerada marginal. Todos os estudos sobre o processo de industrialização da sociedade tomam sempre como objeto o homem. De raro em raro se encontra uma alusão à participação da mulher, mas sem que se dê muita importância. No caso brasileiro, eu me interessei particularmente por ver até que ponto essa participação da mulher na atividade econômica se refletia em conquistas no plano político. Para isso, eu tomei como indicadores o sistema de representação no Legislativo e a participação da mulher na vida sindical. Mesmo levando em conta que essas duas instituições no Brasil têm sofrido muitas limitações, me pareceu que através dessas duas esferas da vida social a gente poderia ver até que ponto a mulher está, ou não, participando da estrutura de poder, e se essa participação correspondia, ou não, à sua participação na vida econômica.

Opinião – **Na sua tese de livre-docência, você faz um histórico da participação da mulher na vida política nacional, que vem desde a luta pelo acesso aos cursos superiores de Medicina, Farmácia ou Direito – que se iniciou no século passado – e depois na luta pelo direito de voto. Em 1919, era fundada a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher e em 1922 surgia o movimento organizado (ainda que restrito às mulheres de maior poder aquisitivo no meio urbano) pelo voto feminino. A ênfase, nessa primeira fase, ficava sobre os chamados direitos políticos e civis.**

Moema Toscano – De fato, até 1934, quando o governo Vargas dá à mulher brasileira o direito do voto, o feminismo ficava centralizado nessa luta. As mulheres de classe média e as intelectuais se batiam pela participação da mulher no processo eleitoral, comovendo uma faixa bastante considerável da população. Mas ainda não havia nenhuma prática e a participação da mulher era bastante medíocre. As mulheres conseguem eleger apenas uma deputada. Depois dessa conquista do voto, eu tento levantar como se deu continuidade a esse processo de participação na vida política. E aí vemos que a participação da mulher na vida política oficial continua tão inexpressiva como era naquela época. A atuação é medíocre não apenas na área do Legislativo, como também na do Executivo e do Judiciário. Vemos, portanto, que aquela expectativa no sentido de que uma maior participação da mulher no processo econômico a levaria necessariamente a uma maior participação na vida política foi inteiramente negada pelos fatos.

O que se verifica é que a presença da mulher não está se tornando mais palpável, pelo contrário, mesmo nas listas eleitorais a presença da mulher é insignificante, em geral não chega nem a 10%, do total de candidatos. É uma participação ainda bastante limitada.

Opinião – **Você não acha que pensar a participação da mulher na vida política nacional levando apenas em conta o Poder Legislativo e os sindicatos pode resultar em conclusões excessivamente parciais? Porque, evidentemente, há muitas outras formas de atividade política a que a mulher brasileira pode ter acesso, ainda que com todas as limitações conjunturais. Essa restrição de campos de pesquisa não teria prejudicado o resultado final de seu trabalho?**

Moema Toscano – É claro, não tenho a menor dúvida. Mas a minha proposta inicial é justamente a de começar um tipo de estudo pouco desenvolvido entre nós e que não pode ficar nessas faixas que abordei em minha tese. Minha intenção foi a de levantar o véu de uma realidade que até agora tem sido pouco cuidada, inclusive entre as próprias feministas. As feministas brasileiras, tradicionalmente, têm uma preocupação muito grande com os aspectos da igualdade da mulher do ponto de vista jurídico. As lutas que mais têm sensibilizado o movimento feminista são justamente no campo do Direito Civil e do Direito Trabalhista. Enfim, fica-se muito em torno dos códigos e pensa-se pouco na vida política da mulher. E eu acho que cabe às feministas tentar levantar a participação da mulher em todas as esferas da vida social. Eu me limitei ao Legislativo e aos sindicatos porque eram os campos a que tive maior acesso e de que consegui mais dados.

Além disso, tive minhas próprias limitações, porque fiz o trabalho sozinha.

Mas nos sindicatos, por exemplo, pude constatar que a participação da mulher, em termos quantitativos, não é tão reduzida quando se pensava.

Nas áreas industriais em que sua presença é mais atuante, ela participa quase de igual para igual das atividades sindicais. Mas, ao mesmo tempo, se verifica que a sua

"As lutas que mais têm sensibilizado nossas feministas são justamente no campo do Direito"

influência na área das decisões é bem menor que a do homem. Mesmo naqueles sindicatos em que a mulher é majoritária, ela em geral não participa das diretorias.

Conserva-se a visão tradicional de que a atividade política, de qualquer tipo que seja, não é própria para a mulher. Depois, ela própria costuma alegar que os afazeres com a casa, com a família e os filhos, impedem sua participação nas atividades do tipo político. Quando ela está presente nas diretorias sindicais, está presente em geral naquelas funções consideradas tradicionalmente "femininas". É a célebre figura que se encarrega do departamento social, que está automaticamente incumbida de organizar as festas, decorar as mesas e receber as visitas.

Continuam prevalecendo aí os mesmos estereótipos mais tradicionais em relação à figura da mulher. Mesmo considerando-se que a vida sindical está atualmente muito limitada, a mulher se vê ainda mais limitada que o homem. São os cânones mais tradicionais predominando, dizendo que o lar continua sendo sua tarefa prioritária.

Opinião – **Os movimentos feministas, parece, atualmente vêm tentando mudar seu campo de atuação, saindo da área do Direito e se dedicando a luta que têm a ver mais diretamente com o cotidiano da mulher. A campanha em favor da obrigatoriedade de creches para mulher empregada, garantida por lei mas inexistente na prática, parece ser uma das novas bandeiras de luta do feminismo brasileiro.**

Moema Toscano – Realmente, desde o tempo do Getúlio que essa legislação referente às creches não é cumprida. E essa é uma área que, me parece, as mulheres podem ter um campo muito vasto da atuação, mas que vem sendo até aqui quase que completamente desprezado. Esse problema das creches toca a mulher muito de perto, porque envolve o cuidado dos filhos enquanto ela trabalha fora de casa e, portanto, coloca em jogo o seu próprio trabalho.

Porque, não havendo creches, a mulher, para trabalhar fora, precisa da empregada doméstica.

E, entre a empregada doméstica e a patroa, existe uma barreira de classe, que no caso é muito mais significativa do que a não existência de uma barreira de sexo. É uma barreira de classe com sérios comprometimentos nas nossas raízes escravistas e que se conjuga, em muitos casos, com uma barreira racial. São dois tipos de barreira que se interpõem impedindo que o feminismo possa ser completo. O feminismo europeu e norte-americano quase não têm esse problema que se apresenta para nós brasileiras como uma séria questão teorica e prática. É muito difícil, no Brasil, você pensar que uma feminista, por mais ardorosa que ela seja, possa chegar a um relacionamento de igual para igual com sua empregada. Nesse sentido, a relação da feminista brasileira com a empregada doméstica é uma relação profundamente ambígua. Enquanto não se superar a necessidade da empregada doméstica, como já se dá nos países considerados mais desenvolvidos, eu não acredito que possa haver um feminismo pleno no Brasil. Porque a gente esbarra sempre, em qualquer tentativa de unificação, com essa diferença entre a mulher burguesa ou de classe média, que precisa do trabalho da doméstica, e a sua empregada, com quem não pode conseqüentemente estabelecer uma relação de plena igualdade. Quer dizer, na situação atual, a independência da mulher que trabalha fora é conquistada às custas de uma outra mulher – a empregada – que simplesmente a substitui em seus afazeres domésticos. É porque existe a empregada doméstica que, em grande medida, a mulher de classe média pode se emancipar. Mesmo aquelas mulheres que consideram esse problema de certa forma superado, porque sua empregada come com ela na mesa, ou vê televisão em sua companhia, no fundo ainda têm uma atitude paternalista – ou melhor, maternalista. Porque não se trata apenas de uma questão de comportamento, mas de classe. E mesmo esse tipo de comportamento ainda desperta uma certa estranheza na maior parte das feministas, que vêem essa proximidade com muita resistência. Quer dizer, a mulher ainda pensa que não é desejável que se quebre a barreira que existe tradicionalmente entre a área social de casa, ou do apartamento, e a área de serviço. Entre essas duas áreas ainda existe uma muralha, que em grande parte está escorada em nosso passado colonial. A nossa sociedade não oferece à mulher, mesmo à mulher de classe média, condições para trabalhar fora e ter vida independente. Nesse sentido, ela é dependente da empregada doméstica. Por isso, as creches podem ajudar muito.

Opinião – **A situação da doméstica, então, ainda parece ser mais remota em relação às reivindicações de caráter feminista. Ela tem que abandonar os filhos sozinhos na periferia para trabalhar no centro urbano, sem ter qualquer outro tipo de opção. Pensar em feminismo, nesse caso, fica ainda mais difícil.**

Moema Toscano – Esse afastamento progressivo da mulher trabalhadora para a periferia – na medida em que ela vai sendo corrida daquelas áreas de favela, que eram mais próximas do mercado de trabalho – agrava ainda mais os problemas da mulher. Elas não têm condições de trazer as crianças para a zona central da cidade e não é raro o caso em que elas são obrigadas a deixar de trabalhar, mesmo necessitando muito do emprego. Então, o caminho mais "natural" que se abre para essas mulheres é a prostituição. O esquema da "diarista" termina sendo a solução precária, quase que improvisada, que elas podem ter. Nós estamos trabalhando sobre essas idéia das creches há um ano e temos sentido um interesse enorme em todos os grupos. É todo um campo que se abre para a atuação das feministas, é uma área que pode sensibilizar muito a mulher para a luta feminista. As organizações feministas brasileiras ainda são poucas e agrupam número reduzido de pessoas, que em geral pertencem ao mesmo estrato social. Nós não podemos confundir feministas com feministas organizadas. Há muitas mulheres que já têm uma consciência bastante lúcida da sua situação na sociedade, que estão dispostas a trabalhar pela conquista de seus direitos, mas que não se organizam. Elas têm resistência de se organizar nesses poucos movimentos feministas que nós temos. De outro lado, as feministas já organizadas também não têm mostrado muita agilidade no sentido de captarem massas maiores para o movimento. Isso, em parte, talvez seja conseqüência de uma consciência que a gente tem de que nos falta ainda uma base teórica mais sólida. A nossa preocupação atual é a de discutir nossos problemas entre as feministas que já estão organizadas e apenas num segundo momento a gente levar essa discussão para uma área maior de mulheres. Essa é a posição que tem aparecido sempre entre as feministas brasileiras. Todas as vezes que sentimos necessidade de expandir nossa atuação, a maioria das mulheres coloca a questão de que ainda é preciso a gente aprofundar o nível da discussão nesses grupos já constituídos. Mas, toda vez que nós promovemos um encontro mais amplo de mulheres, o interesse é enorme. Quero dizer com isso que não é por falta de motivação das mulheres brasileiras que o nosso movimento não cresce. Ele não cresce por essa preocupação com uma base teórica mais sólida, e também porque ainda existem barreiras muito grandes contra uma organização mais ampla, por causa dessas diferenças de classe, diferenças de raça etc. Nossa sociedade ainda está muito impregnada de diferenças profundas não só entre mulheres e homens, mas entre as próprias mulheres. Não tenho dúvida de que nós iremos superar essas dificuldades na base da ação e da arregimentação, mas não nós não pretendemos fazer esse trabalho de uma maneira apressada. A gente pretende que o movimento cresça com um embasamento mais sólido, sem correrias.

Opinião – **E o estudo das relações entre a mulher e a vida política estaria entre esses temas sobre os quais as feministas pretendem trabalhar com mais cuidado.**

Moema Toscano – Sim, nós não temos dúvida de que, sem uma participação mais ativa da mulher nos mecanismos de poder, o movimento pela emancipação da mulher ficará sempre muito limitado. Ele poderá ficar no plano puramente verbal, de discussões teóricas, caso as mulheres não consigam atingir a esfera do poder de uma forma mais efetiva. Isto está muito claro para nós; sem uma participação na vida política, o movimento feminista estará sempre muito freado. Há a necessidade básica de participação da mulher em todo o esquema do poder.

A mulher deve participar mais ativamente dos partidos políticos, fazer exigências aos partidos para que ambos apresentem um número maior de mulheres candidatas. Nesse meu trabalho, por exemplo, ficou bastante claro o fato da mulher – na maioria dos casos – ter uma atividade política que é muito um reflexo da atividade masculina, seja do marido, do pai, do parente, do filho. Por assim dizer, ela se limita a herdar o prestígio político e se realiza em função desse prestígio. Claro que isso não é genérico,

Figura 12: Jornal Opinião, 1976



Opinião, 15 de outubro de 1976 5

mas é dominante. É muito comum a atuação política de mulheres que é puro espelho da atuação política de um homem. O que nós reivindicamos é uma participação mais independente da mulher, uma atuação da mulher a partir dela própria. Que ela se afirme enquanto membro participante do processo político, já que ela está participando em termos tão expressivos do processo econômico. Hoje, se a mulher vai para atividade política representando um homem, há uma certa tolerância.

Ela tende a ser prestigiada quando ela "prolonga", por assim dizer, a atividade do homem quando esse homem já não pode mais atuar. Mas a mulher que quer fazer o seu caminho sozinha encontra atualmente resistências muito grandes. É a velha idéia de que o homem é um animal político, enquanto a mulher é um animal doméstico. Ainda é essa idéia de uma forma ou de outra dominando.

Opinião – **E que perspectivas você vê para a participação da mulher na vida sindical? O que você conseguiu ver a respeito em sua tese de livre-docência?**

Moema Toscano – Dentro do quadro sindical atual, não me parece que a mulher tenha uma perspectiva muito promissora, a não ser através dessa participação meramente numérica, como filiada dos sindicatos. Hoje, a mulher, como também o homem, está se filiando muito aos sindicatos em função dessa mentalidade assistencialista que neles vem dominando. A mulher vai ao sindicato em busca da consulta médica, da consulta dentária, em busca de uma bolsa-de-estudos para o filho, em busca de um financiamento. Ela não vê – como o homem – o sindicato como um porta-voz de suas reivindicações. E para as feministas também é muito difícil participar desse esquema sindical, reduzido como ele está. Nós temos plena consciência de que, no momento em que as feministas mais atuantes se propuserem a levar essas suas teses para os sindicatos, elas vão se defrontar com barreiras bastante significativas. Por isso não vejo, num prazo curto, perspectivas muito promissoras para o feminismo dentro da vida sindical.

"A luta de libertação da mulher deve sempre ter como meta o questionamento desse poder, origem de sua opressão"

Caminhos cruzados do feminismo

Ethel A. Fernandes

Um dos pressupostos para o trabalho intelectual realizado dentro da esfera universitária é o de permitir a renovação e o aprofundamento da teoria enquanto instrumento para se conhecer (transformando) a realidade. Daí, o rigor teórico a que – em tese – se submete um trabalho de mestrado e doutorado. O "em tese" se explica, pois há muitas maneiras de falar e não dizer; uma delas é a sobreposição de conceitos de preferência utilizados pela mais jovem geração da "intelligentzia" francesa, o que cumpre com os diversos rituais da chamada "seriedade" do trabalho acadêmico.

Moema Toscano foge desta perspectiva e apresenta uma tese com objetivos práticos imediatos fora do âmbito universitário: a atualização das plataformas feministas. Para tanto, ela deve concordar com a noção de que se deva "apreender do passado como fonte de conhecimento do presente e premissa para o futuro", pois além de abordar o tema da mulher no trabalho, na política e nos sindicatos, faz um rápido histórico do movimento feminista no Brasil.

Neste histórico, Moema Toscano afirma que "a pouca importância atribuída à mulher como agente social explica-se, em parte, pela própria natureza de nosso "processo civilizatório" que não comportaria "por maiores razões" a presença feminina. Com este exemplo, podemos mostrar o que se repete à exaustão neste trabalho. Que maiores razões são essas? Como se dava a divisão dos diversos ramos de trabalho entre homens e mulheres, entre os agentes da produção da colonia?

Logo depois de tocar no início de nossa colonização, a autora pula para o século XIX, onde já encontra exemplos isolados de mulheres das classes dominantes que romperam o cerco dos preconceitos à participação da mulher na vida social. Encontra também um trabalho pioneiro em defesa da mulher, de autoria de Tito Lívio de Castro que, baseado em Darwin e Haeckel, se situa como único nadando contra a maré positivista do pensamento brasileiro, que reserva à mulher o papel mais conservador.

Antes de relatar a "carreira" do feminismo enquanto movimentos organizados, Moema Toscano dedica algumas páginas às "reivindicações femininas e valores da família", tornando suas as palavras de Simone de Beauvoir de que somente o trabalho fora do lar é capaz de contribuir para a "plena realização psíquica e social" da mulher. A autora nega, é claro, que a mulher seja incapaz de assumir as mesmas responsabilidades que o homem, constatando a plena utilização da força de trabalho feminina em momentos de crise (a força de trabalho feminina como maior exército de reserva do capitalismo) e também do desempenho de "personagens como Indira Gandhi, Golda Meyr, Isabel Perón ou Margareth Tatcher (que) dificilmente nos lembrariam por sua ação política, a imagem de doçura, do espírito de renúncia ou da aversão natural à guerra que fomos acostumados a julgar como inerentes à mulher". Moema conclui que as mulheres, nestes cargos, tendem a assumir "atitudes de manifestar comportamentos que são muito mais tipicamente humanos do que "femininos" (sic).

Cai no erro que julga combater: apoia-se na mística feminina, quando opõe à abstração *mulher* outra abstração – o *humano*: forma de mascarar as relações e interesses de classes que se utilizam dessas e de outras abstrações ainda mais bonitas para se impor. Assim, quando trata de questão da mulher trabalhadora, afirma que esta mulher "enfrenta dupla ordem de problema: os derivados de sua condição de membro da classe trabalhadora – comuns aos homens e às mulheres – e as que derivam de sua *condição biológica*". Ou seja, é a natureza da mulher e não os papéis que a ela são destinados, dependendo de seu lugar na produção em dada formação social, que vai lhe trazer problemas.

A imprecisão teórica que se constata na tese com a utilização de "conceitos" como sociedade contemporânea, sociedade industrial, conteúdo ideológico, países adiantados, não vai deixar de cobrar seu preço. O "senso comum" sobre a mulher, tão denunciado pela autora em alguns trechos, acaba se infiltrando e produzindo sérias rachaduras ao corpo do trabalho. A própria ênfase dada, na primeira parte da tese – *A mulher na política* –, à participação das mulheres no legislativo, considerado atividade política de maior importância, os critérios quantitativos de sua abordagem e a afirmação de que o movimento feminista brasileiro estagnou de 1964 para cá, tendo inclusive as mulheres se negado a participar da vida política brasileira, são bastante questionáveis. De 1964 para cá houve, além da altíssima percentagem de mulheres participantes, manifestações espontâneas de trabalhadoras, organizadas momentaneamente em torno das mais diversas questões.

A renovação necessária aos movimentos feministas, tão clamada por MT, só deve abandonar a perspectiva institucional a que se tem atrelado. Ao contrário do que reivindica Moema Toscano (seria preciso que o feminismo fosse hábil

as lutas de libertação da mulher das estruturas econômicas, políticas, familiares, culturais que a aprisionam, deve sempre ter como meta o questionamento desse poder, origem de sua opressão. Não estaremos exagerando se dissermos que a tese de se funda numa perspectiva pequeno-burguesa, latente por exemplo, na escolha do legislativo para avaliar a presença da mulher nos *"centros de decisão, nas instituições democráticas"*, etc. e também a partir das pequenas armadilhas em que a autora cai: na pg. 87, falando da necessidade de colaboração masculina nos trabalhos domésticos, observa que "mais difícil se torna obter a ajuda da empregada doméstica" nos termos tradicionais de tempo integral". Portanto, a libertação é, no mínimo, um assunto de mulher de classe média, afastando deste "processo libertário" a empregada doméstica.

Dinamizar e renovar as associações feministas são iniciativa louváveis e que só merecem o respeito de todos os interessados nas lutas emancipadoras de todos os setores oprimidos de nossa sociedade. Mas as sugestões apresentadas por MT muito pouco farão nesse sentido (exigência de participação proporcional de mulheres nas chapas de candidatos de partidos políticos, idem para as eleições sindicais e preenchimento de postos executivos nas "áreas mais diretamente ligadas à mulher ou à família", divulgação pelos meios de comunicação dos desempenhos femininos mais destacados, realização de campanhas para arregimentar mulheres em torno das teses feministas mais palpitantes, etc), pois se restringem à mulher pequeno-burguesa e não tocam em questões infra-estruturais que visem a uma estratégia por um movimento de massas.

E, embora a enumeração de conceitos que não propõem sua "operacionalidade" nas teses universitárias seja estéril, não restam dúvidas de que para propor práticas conseqüentes, é necessário "percorrer os árduos caminhos da teoria."

COLETIVOS

Os abusos nas jornadas de trabalho

A escassez de mão-de-obra levou as empresas a exigir dos motoristas jornadas de trabalho que às vezes ultrapassam 16 horas diárias. Daí o cansaço e acidentes

Durante uma fiscalização intensiva nas empresas de ônibus de São Paulo, a Delegacia Regional do Trabalho descobriu a causa dos elevados índices de acidentes no trânsito envolvendo coletivos. Foram lavrados 159 multas, a maioria por abuso na jornada de trabalho dos empregados dessas empresas: há motoristas que trabalham até 17 horas por dia, sem horário para descanso nem para almoço. Alguns dias mais tarde o sindicato de classe denunciava que a situação praticamente continuava, a mesma, com uma agravante: algumas empresas obrigam seus motoristas a trabalharem 16 horas por dia, numa jornada dividida em dois turnos. Isso como uma forma de burlar a fiscalização da DRT, sem que ninguém possa fazer nada.

A fiscalização começou no início do mês passado nas 68 empresas particulares que operam na Capital. Um dos principais problemas encontrados na relação entre empregados e empregadores é que estes fazem horas extras que deveriam ser excepcionais, mas que são prática normal. De dois anos para cá isso tem sido mais frequente, devido ao baixo salário pago a esses mesmos empregados, por volta de 1 500, 2 mil cruzeiros mensais.

Nos anos anteriores os resultados das fiscalizações foram praticamente os mesmos, já que as multas que vão de 1 a 20 salários mínimos não assustam os empresários, pois não atingem sua estabilidade econômica. É por este motivo que os empresários continuam aumentando as jornadas sem pensar na segurança dos empregados.

O delegado regional do Trabalho, Vinicius Ferraz Torres, acha que a solução seria aumentar o salário dos motoristas e cobradores de ônibus, para que eles não precisassem recorrer aos constantes desrespeitos à legislação trabalhista. Sempre que perguntado sobre essa possibilidade, o empresário procura desviar o assunto como se ele não devesse ao menos solucioná-lo. "O problema é que a mão-de-obra é muito barata no mercado, mesmo assim ainda encontramos dificuldade em contratar motoristas e cobradores", alegou um deles.

Aliás, o problema da escassez de mão-de-obra no setor de transportes coletivos de São Paulo, principalmente motoristas, levou as empresas a obrigar seus empregados a cumprir jornadas de trabalho superiores ao máximo permitido por lei (oito horas mais duas extras), o que vem provar que a afirmação dos empresários não tem sentido, a não ser o de resguardar seus próprios interesses.

Os cartões

Os fiscais da DRT descobriram que os motoristas muitas vezes andam com um cartão-relatório duplo, e apresentavam aquele em que não consta horário de trabalho excessivo. Há poucos dias o presidente da junta governativa do Sindicato dos Condutores Rodoviários e Anexos de São Paulo, Francisco Lima Freitas

declarou que isso é verdade. E que esta foi a maneira encontrada por cerca de 1/3 das empresas que trabalham na cidade de burlar a fiscalização da DRT.

Ao terminar o trabalho de 8 horas os fiscais *fecham* as fichas referentes àquele período e abrem outra. Nesta segunda fase, em que o motorista trabalhará mais 8 horas, o empresário não recolherá o fundo de garantia (FGTS), nem a aposentadoria (INPS). Quer dizer, o empregado ganhará apenas as oito horas a que tem direito, sem os acréscimos normais de todas as horas extras.

Enquanto isso a Companhia Municipal de Transportes Coletivos (CMTC) e a Secretaria Municipal dos Transportes, presididas por um só engenheiro, continuam a fiscalizar as empresas de ônibus quanto ao problema de segurança dos veículos. Até agora foram fiscalizadas 51 empresas, e constatadas várias irregularidades. Na manhã de 27 de setembro houve colisão de dois ônibus, em que ficaram feridos 52 trabalhadores. Seus motoristas tiveram as pernas fraturadas e 4 passageiros foram internados em estado grave.

(Rivaldo Chinem).

América Latina: ensaios de interpretação econômica

404 páginas – Cr$ 80,00
Em todas as livrarias ou pelo reembolso postal

Figura 13: Jornal Opinião, 1976



INSTITUTO JONES DOS SANTOS NEVES
BIBLIOTECA

I - EUROPA

Trabalhadores imigrados e racismo

Maurice T. Maschino (*)
Le Monde Diplomatique

Fascistas? Os franceses?!... Ora, francamente! Basta olhar em volta: árabes, negros, portugueses (quando não são italianos ou espanhóis, é tudo a mesma coisa), é só o que se vê, no metrô, nas obras, nos hospitais, nos bares... Em certos bairros, inclusive, eles tomaram conta, e nós fomos obrigados a nos mudar... Além do mais, se estivessem em tão má situação aqui você acha que eles fariam concentrações de protesto no metrô ou nas igrejas quando tentamos expulsá-los?... Francamente, sejamos coerentes, veja bem o que se passa em outros lugares, nos Estados Unidos, por exemplo; lá, todos os dias eles lincham os negros, ao passo que aqui...."

Este raciocínio irrepreensível me foi proposto por um agente de seguros num bar perto da Bastilha – e eu ainda o ouvi uma centena de vezes durante minha pesquisa. E ele é tão verdadeiro que os poderes públicos o confirmam: se de vez em quando acontece efetivamente, aqui e ali, uma pequena "onda" de agressividade; se em Marselha, onde, como se sabe, as pessoas têm o sangue quente, manifestou-se em julho de 1973 um pequeno surto de violência que afinal de contas matou apenas vinte e um norte-africanos; se em Saint-Etienne foi encontrado, num mangue, o corpo de um estudante argelino assassinado; se em Ivry pessoas foram espancadas na rua com correntes de ferro e em Aulnay-sous-Bois a vítima foi um natural do Dahomé que fazia compras; e se em Paris, finalmente, um médico esbofeteou sua enfermeira, uma antilhesa, que veio cobrar-lhe o que lhe era devido, tudo isto não passa de lamentáveis – e, afinal, insignificantes – incidentes.

É claro que nem todo mundo dá caça aos "ratons"(**), nem todo mundo atira ao Sena o primeiro português que encontra, nem todo mundo joga coquetéis Molotov em bares freqüentados por árabes ou se diverte incendiando favelas – e o Ministério do Interior não erra nas estatísticas; mas nem sempre as boas estatísticas fazem bons amigos, e o racismo, como estes produtos idênticos vendidos em embalagens diferentes, não pode ser avaliado exclusivamente pelo número de assassinatos cometidos. As estatísticas mais rigorosas não são necessariamente as mais justas...

Como é que se vai enquadrar em números, por exemplo, a qualidade de um olhar? Ora, é neste nível que o racismo se manifesta mais freqüentemente, na vida quotidiana. É assim que, no metrô, entre nós, franceses, os olhares mal se cruzam, imperturbáveis: as pessoas se acotovelam sem propriamente se verem; mas basta que um estrangeiro suba no vagão e quase imperceptivelmente acontece alguma coisa: o olhar acorre, ou se desvia, ou ainda insiste, mas já não é neutro; despertado, ele quase sempre se detém com insistência no *feminoteno*. Apenas curiosidade? Basta que suceda qualquer pequeno incidente, o que é tão comum nas horas de *rush*, e quem se fazia de antropólogo quase que se torna antropófago.

Na estação de Saint-Lazare, recentemente, aconteceu: três norte-africanas, trajando seus amplos vestidos tradicionais (reflexão de um passageiro, *mezza voce*: "*Mas que idéia, andar por aí nestes farrapos!*") e insistentemente devoradas pelos olhares, iam saltar; apanhavam seus cestos e procuravam a saída, quando a porta bruscamente se fecha, prendendo o vestido de uma delas; a vítima se desorienta, tentando livrar-se de alguma forma; no vagão, todos observam, sem se mexer; na plataforma, muitos se detêm para espiar, ninguém interfere. Até que, dado o sinal de partida, finalmente ouve-se um grito: "*Parem! Parem!*", emitido, no silêncio geral (o mesmo silêncio que desce sobre os abatedouros na hora da estocada fatal), por um jovem de cabelos compridos...

A mesma passividade – a mesma cumplicidade – na estação da Ópera, quando um passageiro expulsa rudemente duas jovens antilhesas, já instaladas num assento: "*Primeiro eu. É mais que natural, estou no meu país; se não estão satisfeitas, voltem lá para as suas coqueiros!*" Em volta, olhares distraídos, bocas fechadas.

Às vezes elas se abrem, e a turba, inclusive, pode se manifestar... Na estação próxima à Prefeitura, desce um passageiro com o rosto ensanguentado; todos se aproximam, lamentam o fato, querem levá-lo a um hospital: ele é francês; logo atrás salta um norte-africano(?) – aparentemente um estudante, de basta cabeleira *black-power* –, e para ele sobram insultos e ameaças... "*Aqui entre nós* – explica-me uma senhora aflita – *a culpa é do francês. Quando ele viu o árabe subir no vagão, olhou bem para ele e disse, baixinho: "Olha aí o macaco!" Eu não ouvi o que o árabe respondeu, mas não deve ter agradado o sujeito, que lhe deu um tabefe; o árabe não teve dúvida: deu-lhe um murro de volta. Francamente, ele não devia ter feito isso, ele não está no país dele!*"

Multidões cansadas? Adultos esgotados e irritadiços que perdem o controle? Mas por que será que se perde o controle justamente com os estrangeiros, aos quais não nos contentamos em aplicar uma dessas etiquetas (*con*. vagabundo, sujo...) em que somos tão pródigos, indo ao extremo de atribuir-lhes a mais baixa animalidade: macaco, gorila, cabrito, *ratón*?... Por outro lado, o que deveria ser controlado, senão, entre outras coisas, esta alergia à *diferença* manifesta no comportamento de cada um?

A anestesista e o varredor

Todos conhecem a vergonha das ofertas de emprego discriminatórias ("*Pessoas de cor, favor não se apresentarem*"), para a qual fomos alertados há alguns meses (desde então, os anunciantes parecem mais "discretos": "*Exigência: nacionalidade européia*"); mas esta discriminação não afeta apenas os trabalhadores imigrados – os mais –, a respeito dos quais se poderia recear alguma doença, ou falta de qualificação, pouca assiduidade ou insuficiente conhecimento do francês; ela se dirige ao estrangeiro como tal, como indivíduo marcado por uma tara original e – seja ele manual ou intelectual, burguês ou proletário, branco ou negro – irrecuperável.

Meriem e Mokhtar tiveram disso uma amostra. Um jovem casal "distinto" – ela, anestesista, ele, advogado – que se mudou para um prédio antigo de um de nossos bairros (Père ire), habitado, apa-rentemente, por gente de índole pacífica. Pois bastou que os demais inquilinos fossem informados da origem argelina do casal (pois *ninguém diria*, Meriem e Mokhtar *não parecem*, não tem *o tipo, o aspecto* e muitos menos *o cheiro*), para que tivesse início o processo de sempre.

Diz a *concierge* (a Meriem, que se desfazia de velharias depositadas em seu apartamento): "*Mas onde é que a senhora vai com estas porcarias? A senhora pensa por acaso que está numa palhoça no deserto?*"

Dias depois, é a vez do síndico, falando a Mokhtar: "*Fui encarregado pelos inquilinos de tomar uma providência... O senhor compreende, são pessoas de bem, eles estão acostumados a viver entre franceses, nunca tivemos estrangeiros aqui... Acho que o senhor compreende...*" Meriem e Mokhtar não *compreenderam*, mas quando cruzam na escada com os outros inquilinos e os cumprimentam, estes (certamente excelentes pessoas) encaram... e não respondem; e quando Mokhtar, depois de bater, entreabre a porta do apartamento da *concierge*, esta, que se recusa a levar-lhe a correspondência, exclama: "*O senhor não sabe esperar não? Está querendo que eu solte o cachorro?*"; e quando Meriem, que trabalha fora, vai buscar Tewfik, seu filho, na casa da babá e o cobre com o albornoz, a babá acha-se no direito de comentar: "*Um albornoz? Mas é tão feio... Casaco é o que não falta na França, minha filha...*"

Nos primeiros dias, Meriem achava que poderia escolher seu emprego, pois ao telefone dava tudo certo: o lugar estava vago, ela podia se apresentar. Ainda quando se apresentava, tudo bem: elegante, de pele clara e belos olhos castanhos, falando sem sotaque, a jovem, distinta e aparentemente francesa, causava boa impressão e podia ser contratada; mas de repente tudo dava pra trás, quando a diretora do pessoal lhe perguntava o nome ou consultava o formulário recém-preenchido: um ligeiro sobressalto, um olhar incrédulo que logo se exaspera, salvando do formulário para Meriem e desta para o formulário.

A diretora: "*A senhora é argelina?*" (Como se dissesse: "*A senhora é sifilítica?*")

Meriem (que não sofre – é bom lembrar – de sífilis): "*Sim.*"

A diretora: "*O que u senhora quer dizer é que o seu marido é árabe* (é sifilítico); *mas a senhora é francesa* (sadia), *não é mesmo?*"

Mas não era bem assim...

A diretora, concluindo: "*Eu lamento muito, mas não aceitamos estrangeiros*" (outras variações, já que Meriem apresentou-se em quase vinte clínicas da Grande Paris: "*Vamos pensar no caso, mas a senhora vai ganhar menos*"; "*O seu diploma* (examinado até a última palavra) *é realmente francês* (válido)?") E a cada vez, um rosto que se fecha, sorrindo amarelo, um olhar que se esquiva ou fixa desdenhosamente o interlocutor...

Ainda assim pode-se dizer que Meriem tem sorte: sua "classe" poupa-lhe grosserias maiores. Numa das vezes, enquanto esperava ser atendida por uma dessas diretoras de pessoal *habitualmente* tão amáveis, ela viu chegar um argelino ("*está na cara*") que veio solicitar hospitalização; todos os seus papéis estavam em ordem.

A secretária: "*Profissão?*"

O paciente: "*Eu trabalho no serviço de manutenção dos vagões-leito.*"

A secretária: "*O senhor quer dizer que é varredor? É isto?*"

O paciente: "*Não, senhorita, eu trabalho no setor de manutenção...*"

A secretária (irritada, interrompendo-o): "*Pois na língua dos meus pais isto se chama var-redor!*"

O paciente (absolutamente calmo, como quem já se habituou, e no tom de quem lamenta sinceramente não poder agradar): "*Mas não, senhorita, eu não sou varredor.*"

A secretária dá de ombros, olha para sua colega fazendo um gesto ("esse não regula") e anota no registro: "Boy *dos vagões-leito...*"

Por mais correta que seja, aparentemente, nossa atitude, somos traídos pela linguagem: hoje, falando francês, temos todas as chances (ou corremos todos os riscos) de falar racista. Espontaneamente, sem maldade, mas também sem evitar que ela se manifeste, quantos não dizem *norte-africano* associando a expressão muito mais a *tipo, aparência, tipo agressivo* ("*Procedeu como um norte-africano em sua tentativa de assassinato*", *l'Echo du Sud-Ouest*, 20 de janeiro de 1973) do que a *música, cultura, requinte*? Quantos ainda não dizem *um árabe, um judeu, a italiana aí do lado, essa gente, o meu português* (em vez de o meu pintor), *os meus negros* (um chefe de laboratório do Conselho Nacional de Pesquisa Científica), sublinhando, com isso, a distância em que pretendem mantê-los (já que não dizem *o europeu, o francês da esquina, o católico, os meus brancos*) e fazendo sua a visão dicotômica do mundo que já encontrávamos nos gregos, para os quais quem não era grego só podia ser bárbaro.

As três medidas

Apresentando ao leitor a narrativa de Ahmed (*Une vie d'Algérien*, Le Seuil), o editor, cuja boa fé não está em questão, nem por isso deixa de escrever, com a seriedade de um psiquiatra que apresentasse um caso a seus alunos: "(O estrangeiro) *que aqui encontramos não teve oportunidade de refletir todas as vezes que deparou com a necessidade de... controlar o seu comportamento instintivo.*" Imperturbável – ou talvez entregando-se, sem perceber, a seus próprios instintos –, prossegue o prefaciador: "*Racionar é, para o árabe, uma prática temerária:* Você me faz pensar demais *é a terrível censura que o árabe dirige ao francês que o tenta levar a qualquer questionamento.*" É no entanto nada incita este francês provavelmente muito bem intencionado a questionar os preconceitos mais difundidos, já que lamenta a "*insuperável resignação*" dos árabes... Decididamente, no desprezo ou na tentativa de *ajuda*, o bom selvagem continua vivo!

Exceto, evidentemente, para os que já o mataram – aqueles que nem sequer suspeitam de sua existência, que não conhecem nenhum árabe, negro, espanhol ou iugoslavo, nunca lhes falam, e muito menos os convidam ou lhes freqüentam a casa.

A "diferença de costumes", tão freqüentemente invocada, não explica nada: serve apenas para justificar a distância que mantemos entre os outros e nós; ela não determina nossa atitude, resulta dela: é nossa indiferença que desvaloriza a diferença.

O fato de que esta diferença seja apenas um pretexto fica bem claro, aliás, nos casos em que, embora não possa ser invocada, a recusa do outro de qualquer forma subsiste. Assim é com os judeus franceses, que freqüentemente nada distingue dos não-judeus, a não ser sua suposta *natureza*, um vício tão bem escondido que não pode ser visto, mas que os mantém afastados de seus compatriotas: segundo uma pesquisa da SOFRES (1971), só 28% dos franceses conhecem judeus; mas somos levados a um certo pessimismo quanto a estas relações quando sabemos que 34% desses franceses "identificaram" a condição judia de seus conhecidos pela *aparência* ("a gente vê logo") ou pelas *atitudes* ("a gente percebe")...

Da agressão fascista à ignorância "ingênua", passando por todas as formas de rejeição – a lentidão com que um garçon serve um estrangeiro, a presteza com que os poderes públicos o expulsam (1 326 casos de janeiro a julho de 1973) ou o internam (50% dos internos *ex-officio* são estrangeiros), a maneira de sorrir, de olhar, de dirigir a palavra –, o racismo é efetivamente um fenômeno generalizado em nosso país.

Seria muito fácil, evidentemente, pretender que racistas são os outros. E aliás tentou-se efetivamente tranqüilizar as consciências multiplicando pesquisas de opinião e categorias sociológicas, para ver quem é racista, quem não é, quem é só um pouquinho etc.

Quem não é, segundo parece: as pessoas "bien", e de bem, os cultivados, os que "refletem", que nada têm em comum com o *vulgum pecus* e suas paixões animais – técnicos, profissionais liberais, executivos, professores... Muito mais racistas, em compensação, seriam "os mais humildes", entre os quais velhos e mulheres; e mais que todos, enfim, os que trabalham com as mãos...

É verdade (e a maior parte dos dirigentes sindicais o reconhece) que o racismo também grassa na classe operária; se os trabalhadores não entram mais em greve para exigir a expulsão dos estrangeiros, como faziam no fim do século passado, seu internacionalismo ainda permanece muito abstrato: ano passado, a seção sindical de uma grande empresa da região parisiense decidiu retomar as eleições para delegados por terem os trabalhadores franceses sistematicamente eliminado de suas listas os nomes de seus "camaradas" estrangeiros... Mas se por sua posição social os operários são os mais contaminados, nem por isso os demais estão imunes ao mal.

Analisando o quadro podemos distinguir, como a socióloga Colette Guillaumin, três formas de racismo: o racismo do povo, que, em suas camadas mais "baixas", ainda utiliza as categorias biologizantes do século passado e "ani-

Figura 14: Jornal Opinião, 1976



12 Opinião, 15 de outubro de 1976

maliza" ou "naturaliza" o objeto de seu preconceito, excluindo-o dessa forma de uma humanidade da qual passa a ser apenas uma caricatura, com seu nariz "achatado" ou "adunco", seu "baixo porte", seu "nervosismo" (os árabes, homens ou cavalos) ou seu "rosto simiesco"; o racismo das camadas médias, que se exprimem de preferência em termos de cultura ("*Eles não têm nossas tradições*" – "*Eles são diferentes*"), mas ao mesmo tempo interpretam esta alteridade como uma forma de inferioridade; e finalmente o racismo de certos cientistas, que retomam, revista e atualizada, a visão naturalista do século XIX (trabalhos de Chocley sobre a herança genética da inteligência dos brancos e dos negros, busca das motivações ao nível das montagens cromossômicas, retualização da noção de instinto...), renunciando ao mesmo tempo a explicar as condutas humanas pelas relações sociais que, em última instância, as determinam.

As armadilhas da linguagem

Não há dúvida de que tais nuances são reais. Mas como parecem frágeis! Uma insignificância é suficiente para que desapareçam; e é então que o "colarinho branco", o intelectual ou o racista "de compostura", esquecendo seu saber e seu vocabulário, se socorrem dos bons palavrões de todos e de toda hora: em matéria de racismo, a igualdade dos cidadãos já é uma conquista há muito tempo...

Quando um ministro declara que o centro de Marselha está "gangrenado" por causa da presença de uma coletividade estrangeira, quando um deputado da maioria julga que parte desta coletividade alimenta a crônica do *banditismo* e do *proxenetismo*, quando o presidente do Conselho de Paris condena a *proliferação* de bares árabes, que *aviltam* certos bairros da capital, quando um ex-primeiro-ministro compara determinadas manobras políticas a *uma luta de negros num túnel*, quando um prefeito aponta à ira de seus concidadãos *os prepostos de Masmé*, quando um célebre sexólogo disserta, na televisão, sobre os costumes dos *primitivos* e das *tribos* africanas, quando os da "elite", em suma, chafurdam no mesmo lodaçal que a "plebe", como distingüí-los daqueles que sem rodeios exigem a expulsão do *rebutalho norte-africano* (seção U. J. P. de Marselha)?

Um professor universitário de Toulouse alerta seus alunos contra um colega – "*um judeu pariense, raça particularmente nociva*" ; um professor secundário anota indignadamente no trabalho de um aluno: "*Absolutamente nulo. Trabalho de árabe*"; um outro explica a seus discípulos: "*Se os alemães quiseram exterminar toda a raça judia, deviam ter suas razões*" ; um outro ainda queixa-se, na sala dos professores, de que seus alunos portugueses "*cheiram mal*". Sem falar do superior de uma escola religiosa do Sul do país, que julgou necessária, para justificar seu pedido de ajuda financeiru aos pais, a seguinte explicação: "*Nós não somos judeus...*" *.

Existem ainda aquelas publicações que se endereçam às categorias sociais mais diversas e distiliam o racismo mais primário que se possa conceber. Seria até fácil demais colher exemplos em *Minute* ("*Ponham fim à invasão argelina!*"), *Carrefour* ("*Os imigrantes se instalam na França para aproveitar a Previdência Social*"), *Aspects de la France* (a quem causa espécie que os nomes dos que assinaram o Manifesto pela liberdade do aborto tenham "*às vezes curiosas consonâncias... Esta gente não quer que nasçam pequenos franceses*"), ou *le Parisien libéré* ("*Recrudescência da tuberculose... Causa: os trabalhadores imigrados*")...

Tomemos, por exemplo, *Télé--Médecine*, que não se dirige propriamente a analfabetos; em seu número de 2 de fevereiro de 1974, a revista faz o elogio do *apartheid*, "*resposta prática a uma situação de fato, que protege magnificamente a vida selvagem em imensas reservas*"... (Quanto a *Electralarm*, está especialmente preocupada em proteger a população contra os ladrões de residência, que, como todos sabem, encontram-se sobretudo entre "*os norte-africanos e portugueses*"...).

Jornalistas, médicos, prefeitos, deputados, professores, pequenos empregados, comerciantes, operários... Todos racistas? É bem possível, pois segundo pesquisa já antiga (1953) mas bastante reveladora de Girard e Stoetzel, "*85% alugariam seus lhóveis de preferência a um francês, em caso de competição, 84% dispensariam primeiro os estrangeiros, em caso de desemprego, 31% desejariam que eles passagem mais impostos*" e "*74% acham que, em caso de guerra, os imigrados devem ser mobilizados*". o que vem a ser de uma extraordinária lógica, já que ninguém reivindica direitos políticos para os estrangeiros...".

Todos racistas? É bem possível, quando se constata que a maioria dos franceses desaprova os casamentos "mistos": 45%, não permitiriam que sua filha se casasse com um árabe, 34%, com um negro, 22%, com um japonês (e no entanto, o que sabemos, na França, dos japoneses?...), 16%, com um comunista, 15%, com um judeu (pesquisa do IFOP, 1970).

É realmente possível quando sabemos que, por ter matado um jovem argelino de vinte e cinco anos que "*fazia barulho sob sua janela*", M. D. foi condenado pelo tribunal de Tours (agosto de 1971) a apenas dezoito meses de prisão com direito a sursis: o psiquiatra explicou aos jurados que "*os preconceitos racistas* (eram) *habituais e, afinal de contas, normais na idade deste aposentado e no meio em que vive*..."

A mesma "explicação" surtiu efeito no caso do promotor de Béthune que se valeu – talvez com razão – de todos os recursos legais para obter a liberdade provisória de um tubelião de Bruay-en-Artois, tendo no entanto conseguido, em recurso, a pena máxima (cinco anos de prisão) para um argelino que esbofeteou sua vizinha...

Da mesma forma que de nada serve – quanto ao essencial – identificar quem é mais ou menos racista (pois o racismo é um só, e sua formas mais "benignas" contêm, potencialmente, as excrescências mais monstruosas), não há mais como querer estabelecer qualquer hierarquia entre os que são objeto do racismo. Os turcos, os iugoslavos ou os italianos não são melhor aceitos que os árabes; só o que podemos dizer é que não são rejeitados da mesma forma, nem no mesmo momento, e que na França de hoje o racismo anti-árabe rende maiores dividendos políticos que o racismo antitaliano (violentíssimo, em compensação, na Suíça).

É com os países árabes, com efeito, e não com a Itália ou a Turquia, que devem ser definidas novas relações políticas e constantemente reajustadas as formas de cooperação; os que a isto se opõem – sendo chamados pelo secretário-geral do MRAP, Albert Lévy, de "*mistificadores conscientes e organizados*" – fazem-no, portanto, em nome de sentimentos antiárabes. É assim que se pôde observar uma nítida recrudescência do racismo após a crise petrolífera franco-argelina de 1971 e a visita a Paris do ministro Bouteflika. Mas se amanhã os agricultores italianos ou os pescadores alemães ferirem certos interesses, todos vão no máximo achar muita graça dos *macaronis* ou dos *boches*.

Assim, apesar do que sugerem as autorizações de permanência, não existem estrangeiros "privilegiados", e até mesmo os que possuem carteira de identidade francesa correm riscos: são conhecidas a lamentável sorte dos harkis * * *

("*Será que eu preciso costurar uma etiqueta em meu casaco para deixar bem claro que sou francês?*", perguntava um deles) e a sempre perigosa situação dos judeus.

"Mas ele é judeu!?..."

Casos Dreyfus nós não temos mais, é verdade; mas houve o caso dos comerciantes de Orleans, que se repetiu em Amiens e em Dinan, cidades inteiras tomadas de medo dos judeus, e que passaram a boicotá-los; e há ainda os slogans nas estações do metrô ("Morte aos judeus", *l'Etoile*), os panfletos colocados nos pára-brisas dos automóveis ou enviados, no início de 1973, ao "Senhor Prefeito" (Paris), aos "Camaradas dos P. e T." (Auxerre), aos "Camponeses" (Essonne), aos "Pequenos Franceses" (em toda parte), e que anunciam, por exemplo, que "*a invasão judia acarretará a decomposição e a morte do país que eles ocupam*", censuram o poder por estar "*nas mãos dos racistas judeus*" ou simplesmente se indignam: "*Basta de bancos e vantagens para os insetos judeus! D. D. T. neles!*" .

Não há agressão na vida quotidiana? Sem dúvida, não é todos os dias que um comerciante da rua du Sentier é espancado e tem uma estrela de David tatuada a faca no peito... Mas há o espanto ("*Mas ele é judeu?!...*"), a suspeita, a desconfiança... Há o caso do contador, de que me falava J. Pièrre-Bloch, que pediu um dia de licença no trabalho para comemorar uma data judia e cujos colegas vêm-se afastando, desde que "descobriram"... Há o caso dos dirigentes de empresas e executivos – relatado por Daniel Mayer – que julgaram oportuno, após o caso das vedetes de Cherbourg, convocar seus subordinados judeus para lembrar-lhes que eram antes de tudo franceses... Há o caso do técnico judeu especializado em eletrônica proibido pelo Comissariado para a Energia Atômica de assistir aos testes atômicos em Mururoa... Há toda uma interminável série de vexames quotidianos e uma certa "dificuldade de ser" que o judeu compartilha com a mulher: sempre e sempre, ele deve ser um pouco mais capaz, ou um pouco menos interessado, ou um pouco mais patriota... em suma, um pouco menos judeu. Ele sabe disso e ainda vive, mais freqüentemente do que se pensa, no temor de um *pogrom*: é o caso do cidadão que converteu todas as suas rendas em alfinetes de gravata, caso fosse necessário, um dia, fugir às pressas, viajando sem bagagem...

E há, finalmente, os números: segundo pesquisa da SOFRES realizada no início de 1971, 30% dos franceses são anti-semitas (dos quais 12%, se declaram abertamente); 55%, acham que os judeus sentem-se mais próximos dos judeus de Israel do que dos franceses não-judeus...

Youpin, bicot, rital, négro, chintoque... Os pejorativos são muitos. Mas quem somos nós para classificar desta forma os estrangeiros? Onde estão, na França de hoje, os *puros*, os *de boa cepa*, os descendentes dos Ligúrios? Será que o país atravessou os séculos como uma fortaleza inexpugnável?

Homens do Norte e do Sul, gauleses bigodudos e louros, germanos, grãos-bretões ou conquistadores escandinavos, letrados árabes que, às margens do Loiro, ensinaram a futuros reis de França, seus alunos, a filosofia de Aristóteles ou o movimento dos astros, artistas italianos que tiraram o reino de sua modorra medieval, nobres da Prússia, da Rússia, da Polônia ou da Espanha que já no século X aliavam-se aos netos e netas de Carlos Magno: tantos estrangeiros que, nesta ou naquela época, vieram e ficaram... Todos nós temos "sangue" nórdico, espanhol, italiano, árabe, judeu ou negro correndo em nossas veias, e só pode ser ridículo amaldiçoar os demais quando somos todos estrangeiros!

---

* *Autor de:* le Refus (Maspero, 1960), l'Engagement (*Maspero, 1961*), L'Algérie des illusions (*Laffont, 1972*) e le Reflux (*P.J. Oswald, 1975*).

** Ratons: *espécie rodora; designação pejorativa dos árabes.* **(Opinião).**

1 Le Monde, *19 de abril de 1970.*

2 Cf. A M. de Nouailhac, la Peur de l'autre, *Ed Fleurus, Paris, 1973.*

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Pesquisa citada por B. Granotier, les Travailleurs immigrés en France, *Maspero, 1970.*

6 Droit et liberte, *2 julho de 1973.*

*** Harkis: *militares franceses que serviam nas colônias norte-africanas.* **(Opinião).**

* Droit et liberté, *julho de 1973.*

Um combate cultural contra o colonialismo interno

Robert Lafont (*)
Le Monde Diplomatique

Em recente manifestação de defesa aos operários imigrados, em Avignon, tive oportunidade de ouvir várias vezes, entre repetidas afirmações da dignidade dos trabalhadores, palavras que alguns poderiam estimar estranhas à luta de classes: "*Nós somos um povo*", "*Temos nossa cultura*". E retive em pensamento não só estas palavras como o eco em que se desdobraram: ditas em francês, porque estávamos na França, elas foram repetidas em árabe; geograficamente estávamos na Provença, humanamente, na África setentrional de língua francesa; tendo comparecido para defender irmãos de classe ou simplesmente irmãos de condição humana em nome de convicções políticas ou por ideal humanitário, os provençais foram levados, por respeito ao próximo, a romper a unidade da linguagem.

[illegible] aconteceu que, sob a nitidez [illegible] "brei-me do sé- [illegible] "30 e [illegible] estudo de [illegible]

do construir-se e aumentar, absorveu a substância humana das províncias rurais. A Occitânia do Norte, Limousin e Auvergne alimentaram o cadinho da capital em expansão. Partiam de Clermont-Ferrand com destino a Paris trens inteiros de operários recrutados nos campos próximos, com a ajuda da representação política local. Em Corrèze e em Creuse, as estradas de ferro foram projetadas – o que ainda hoje pode ser verificado – para levar dali pobres criaturas que só pensavam em fugir da miséria rural endêmica, atirando-as a uma outra miséria: a da condição proletária, sob o céu de Paris.

Pois a condição do operário provincial no século dezenove em [illegible] se assemelha à do operário maliense, português ou norte-africano de hoje. Um médico de Limousin, Louis Bonned, descreveu-a tal como há pouco mais de meio século ela era vivida nos barracos do 5e. *arrondissement*: empregos subalternos, subremuneração, ausência de segurança, nada falta. E não se deve esquecer as dificuldades culturais: aqueles camponeses vindos da montanha mal e mal dominavam o francês e dificilmente compreendiam as complicações da administração. Eram imigrados com todas as letras.

Esta situação manteve-se geralmente encoberta na consciência pública. Provavelmente porque fazia parte do Estado francês, à época da modernização global do território. Legalmente, não existem diversas categorias de franceses. O deslocamento de homens em busca de emprego de uma a outra região da França, e sobretudo da periferia para o centro, não só é normal, como toma o aspecto de uma "promoção". Quanto à cultura própria dos imigrados do interior, ela simplesmente não existe. Eles não falam qualquer língua distinta, mas informes patoás, e surgem como caipiras de um mundo de arcaico embrutecimento. Eles próprios, educados no desprezo de si mesmos, consentem nos preconceitos. Preconceitos que servem muito concretamente os interesses do mercado nacional, um mercado em plena expansão no momento em que se manifestam os progressos do capitalismo industrial.

A migração não cessou, mas já não é tão bem aceita. Ela não pode mais ser ignorada e vem sendo encarada em sua plena realidade. Desenvolveu-se a análise de situações coloniais ou semi-coloniais no território metropolitano. E esta análise vem dando ocasião a um novo combate, em que o argumento cultural representa um papel determinante. É assim que a causa bretã e a causa occitânica, juntamente com outras, assumem sua expressão moderna entre os "exilados" em Paris. É sempre no ponto central de um sistema opressivo que nasce a denúncia da opressão.

O imperialismo passou para um outro nível. Não é mais apenas a França que se derrama pela França. É toda a Europa que desloca os trabalhadores para onde necessita deles. Portugal, Espanha, o sul da Itália são reservatórios de

Figura 15: Jornal Opinião, 1976

mão-de-obra para a França, a Alemanha, a Suíça, a Bélgica. A África é sugada até a Nigéria pelos recrutadores de operarios industriais, mas também agrícolas (pois a evolução moderna da agricultura inclui o desaparecimento do artesanato camponês, a concentração capitalista e, portanto, a proletarização dos trabalhadores da terra). Está em gestação um novo mundo no qual os povos não se misturam, hierarquizando-se num mesmo lugar: na Renânia ou em Paris, a cor da pele permite identificar estatisticamente os níveis de emprego e de salário. Em certas regiões como a Occitânia mediterrânea, cujo centro está em Fos, o desapossamento que emana do alto, fornecendo ao Norte europeu industrializado as alavancas de comando da economia, é respondido pela renovação que vem de baixo, do Sul, do Mediterrâneo meridional que fornece novas populações de assalariados. A sociedade regional só pode situar-se, agora, à margem deste duplo movimento.

E é aí que se torna urgente a articulação do cultural com o político. É aí que a razão moderna deve de alguma forma impor-se contra o modernismo delirante de um *melting pot* neo-imperialista.

Gostaríamos de apresentar três proposições a este respeito.

A primeira poderá parecer banal. Ela vai ao encontro da reivindicação primordial dos operários imigrados e de seus aliados ou amigos: é necessário que aqueles que vêm trabalhar na França sejam considerados trabalhadores iguais aos outros. É preciso que eles se beneficiem plenamente dos direitos adquiridos pela classe operária francesa em suas lutas.

Mas esta proposição deixa de ser banal quando lhe acrescentamos uma clara explicação das razões deste afluxo. Com a imigração operária, as antigas metrópoles imperiais estão repatriando para si mesmas as desigualdades coloniais. Devem, portanto, curá-las em seu próprio território. A partir de então, o combate anti-imperialista deve ser conduzido em toda parte, inclusive no espaço de uma potência que já não existe.

Só assim pode a fraternidade real dos trabalhadores resultar, culturamente, em justiça para os povos.

Positivamente, através do reconhecimento aos exilados de uma personalidade que tenham o direito de desenvolver no próprio exílio. Os franceses devem aceitar a existência, na França, de focos de culturas alógenas e favorecer a educação das crianças na língua de seus pais. Muitos educadores já começaram a compreender isto. Se uma certa integração é necessária para dar aos imigrados os meios práticos de conhecer a sociedade onde vivem, não menos necessário é, para seu futuro como povo, que esta integração não se transforme em deculturação. Neste sentido, sua causa é também a das culturas que, distintas da cultura oficial francesa, com ela coexistem em nosso país.

Negativamente, através de uma luta renovada contra o racismo. É preciso deixar bem claro, hoje o que já estamos cansados de saber: que o racismo desenvolve-se nas camadas inferiores de uma sociedade hierarquizada, sobre as bases de uma opressão. Ele é a arma ideológica da qual nos valemos para jogar uns contra os outros os explorados. A deterioração racista do sentimento "popular" já se mostra bastante acentuada em certas regiões da França. Mas de forma alguma pode-se dizer que seja tarde demais para reagir.

Na medida em que compreenderam as razões de deterioração regional de que são vítimas, as categorias sociais procurarão soluções políticas para seus problemas, evitando a agressividade obscurecedora. O respeito pelo outro depende do respeito por si mesmo, e - vice-versa. Vai-se esboçando, neste terreno, um combate cultural que, justamente por ser cultural no sentido mais ativo do termo, é também político. A luta contra o "colonialismo interno" é uma luta anti-racista e anti-imperialista.

* *Professor na universidade Paul-Valéry, em Montpellier.*

II-CIÊNCIAS E INSTITUIÇÕES

Jean-Marie Benoist (*)
Le Monde Diplomatique

O etnocentrismo é o que há de mais unânime neste mundo. A darmos crédito à etnologia, "a humanidade termina nas fronteiras da tribo, do grupo lingüístico, e às vezes até da aldeia; e a tal ponto que muitas populações ditas primitivas dão a si mesmas nomes que significam simplesmente "os homens" (e às vezes – diríamos, mais discretamente – "os bons", "os excelentes" ou "os completos"), inferindo assim que as demais tribos, grupos ou aldeias não participam das virtudes – ou mesmo da natureza – humanas, sendo no máximo compostas de "maus", de "malvados", "chimpanzés" ou "piolhos". Chega-se ao extremo de privar o estrangeiro do mais elementar grau de realidade, qualificando-o de "fantasma" ou de "aparição" ".

Este ponto de vista imediato corresponde efetivamente em cada grupo, portanto, a um desejo de preservar em seu próprio ser o que Spinoza chamava de *conatus* – ou seja, o esforço. Preferimos identificá-lo como o sentimento reforçado de uma identidade solitária: Lévi-Strauss o caracteriza como um desejo de "expulsar da cultura para a natureza tudo aquilo que não se adapta à norma sob a qual se vive". Desde os gregos – para os quais quem não falava grego era *bárbaro* (onomatopéia derivada das línguas persas, egípcias etc.) – até a mais recôndita comunidade amazônica, o etnocentrismo funciona como um reforço do sentimento de identidade étnica; ele é uma forma de solidificar a certeza de que os valores do grupo se identificam com a natureza humana em geral, e devemos admitir que sem este fator de coesão cultural nenhuma comunidade seria capaz de durar. O etnocentrismo surge, portanto, como um elemento cultural indispensável para a vida e talvez mesmo para a sobrevivência de um grupo: certeza de uma identidade levada até a negação simbólica do outro, ele atua ao mesmo tempo como reivindicação de uma diferença absoluta e como recusa de dissolução na comunidade artificial de um universalismo padronizante. Mas tudo isso acontece de maneira confusa, e a nível imediato. Trata-se, se preferirmos, de uma espécie de reflexo, de um conjunto de "reações grosseiras – escreve Lévi-Strauss – que traduzem a mesma comoção, a mesma repulsa diante de maneiras de viver, de pensar ou de crer que nos são estranhas".

O que interessa analisar é como este reflexo ingênuo que consiste em recusar o próprio fato da diversidade cultural pôde evoluir para a atitude hostil e discriminatória que consiste em negar o outro não apenas magicamente, mas também realmente, num corpo de doutrina que levou frequentemente à forma mais atroz e declarada de racismo, o genocídio.

A ambigüidade fundamental do etnocentrismo está em que, como fator frequentemente indispensável da coesão de um grupo, ele pode ser levado à atitude extrema do racismo e da destruição do outro. Deveríamos então falar de uma gradação do etnocentrismo, indo do inevitável sentimento de identidade até a forma destruidora que traz em seu bojo o racismo? Ou seria o caso, ao contrário, de ver aí o resultado da intervenção de fatores extrínsecos que contribuíram para engendrar dialeticamente o racismo e o genocídio a partir do etnocentrismo?

Entre os americanistas, foi R. Jaulin quem primeiro identificou o conceito de etnocídio. Pierre Clastres, em artigo lúcido e socialmente empenhado, retoma o termo, mostrando como podemos associá-lo ao termo vizinho de genocídio: "Se o termo genocídio remete à idéia de "raça" e ao desejo de extermínio de uma minoria racial, o termo etnocídio assinala não a destruição física dos homens (...), mas a destruição de sua cultura (...). Em suma, o genocídio assassina os povos em seus corpos, o etnocídio os mata em seu espírito".

Se o etnocentrismo é universal, tudo indica que a prática do etnocídio seja característica da sociedade ocidental em suas relações com os outros grupos. A aventura da tecnologia e do *logos*, à qual o mundo ocidental se atirou sem considerar os limites da decência moral e do respeito humano, teve o efeito não só de nos ferir a nós mesmos, sustentáculos desta racionalidade mortífera, como ainda de magoar os demais povos em seus códigos culturais, apartando-os de suas ideologias e de seu mundo de representações e integrando-os, à força, aos nossos.

Antes de acompanharmos os acusadores do etnocídio em seu requisitório maniqueísta contra o Ocidente, seria conveniente identificar a evolução que permitiu ao etnocentrismo ocidental, pelo que tem de particular, acabar em etnocídio, e compreender como esta evolução pela qual uma coisa engendra a outra repete-se inelutavelmente no correr da história. Poderemos, então, entender como funciona a atitude racista.

É certo que o Ocidente não esperou sua revolução industrial para praticar o etnocídio: muito antes de poder confundir o grau de avanço tecnológico com os valores civilizatórios, o Ocidente já demonstrava em sua superestrutura elementos de um comportamento etnocida: os missionários e jesuítas que sistematicamente batizavam os povos cujas formas de adoração não podiam ser reduzidas às nossas incorriam em etnocídio, consciente ou não, correspondente superestrutural do genocídio cometido contra a pessoa física dos índios pelos *conquistadores*. Genocídio e etnocídio operavam conjuntamente como as duas faces de uma mesma atitude axiomática segundo a qual o outro, o diferente, só era concebível sob a forma de um ser inferior, cuja defasagem em relação a nós deveria ser eliminada. Estes dois comportamentos implicam – com diversos graus de boa fé – que devamos reduzir o outro ao *igual*. E isto até a eliminação física de sua diferença através do genocídio; até a redução uniformizadora através do etnocídio.

Acontece que muito frequentemente o funcionamento ideológico do etnocídio, como recusa da diferença, consiste em servir de escudo para o racismo e o genocídio. Se o racismo consiste em inscrever no inelutável de um destino biológico – e portanto de um *fatum* – uma diferença encarada como inferioridade irredutível, a *boa fé* do humanismo consiste em proclamar os direitos da pessoa humana (concebida, evidentemente, segundo as categorias de uma racionalidade ocidental) e em proclamar que apesar de sua diferença cultural o outro participa de seus direitos: a rigor, portanto, trata-se de incorporá-lo ao campo do *igual* para melhor preservá-lo de um eventual genocídio. "O etnocídio – escreve Pierre Clastres – leva à dissolução do múltiplo no uno." Ilustrando estes dois axiomas: 1) existem culturas inferiores; 2) a cultura ocidental é absolutamente superior.

Estamos vendo, assim, como uma cultura – a nossa –, amparada nas melhores intenções, só poderia reconhecer a dignidade de pessoas humanas dos indivíduos de outras culturas eliminando a diferença destas culturas em relação à nossa. Os batismos dos missionários, os ideais de certos colonizadores bem intencionados, a uniformização operada pelos exércitos pacíficos de mensageiros da técnica e do saber, que julgavam trazer o progresso para os que convertiam ao "American way of life" ou ao "Europeun wy of life", todas estas atitudes revelam o mesmo preconceito que consiste em tentar "generosamente" trazer o outro a si. Atitude otimista, como acentua Pierre Clastres, em oposição ao pessimismo fundamental do genocídio: "O espírito – se assim podemos chamá-lo – genocida quer pura e simplesmente negar a diferença: exterminamos os outros porque são absolutamente maus. O etnocídio, ao contrário, admite a relatividade do mal na diferença: os outros são maus, mas nós podemos melhorá-los, obrigando-os a se transformarem até se tornarem, se possível, idênticos ao modelo que lhes é proposto, ou imposto. A negação etnocida do outro conduz a uma identificação consigo mesmo."

"Congelar" a diferença

Vemos aqui a origem de uma dialética do etnocentrismo; a partir da posição dos etnocentrismos disseminados que, segundo vimos, constitui às vezes o fator de coesão interna dos grupos, efetua-se uma negação que consiste em "congelar" a diferença, apagando-lhe os contornos em nome de um segundo etnocentrismo inconfessado, que corrige os primeiros: o etnocentrismo ocidental, armado do discurso da natureza humana e da declaração dos direitos universais. Em Raça e História, Claude Lévi-Strauss demonstrou como opera ao nível do saber e da pesquisa este etnocentrismo latente que, sob a capa do evolucionismo cultural, consiste em inscrever a diversidade num eixo de sucessão histórica pelo qual as culturas *outras* surgem como etapas anteriores de uma história *comum* da humanidade da qual nossa cultura representaria o estágio mais avançado para o qual tenderão as demais em seu desenvolvimento: "Trata-se de uma tentativa de suprimir a diversidade das culturas fingindo-se ao mesmo tempo reconhecê-la plenamente. Pois se tratamos as diferentes situações em que se encontram as sociedades humanas, tanto antigas quanto afastadas, como estágios ou etapas de um desenvolvimento único que, partindo de um mesmo ponto, deverá fazê-las convergir para um mesmo objetivo, verificamos facilmente que a diversidade é apenas aparente. A humanidade torna-se uma e idêntica a si mesma; apenas, esta unidade e esta identidade só podem realizar-se progressivamente, e a variedade das culturas ilustra os momentos de um processo que dissimula uma realidade mais profunda ou retarda sua manifestação"



Figura 16: Jornal Opinião, 1976



14 Opinião, 15 de outubro de 1976

Falar de primitivos e reconhecer a estes primitivos o direito de se assimilarem a nossa cultura para se tornarem pessoas humanas integrais vêm a ser um único e mesmo gesto que nega a diferença e a descoberta do outro como tal. Respeitar o outro por ele mesmo e reconhecer-lhe a qualidade de pessoa humana, sem tentar apropriar-se dele reduzindo sua diferença, é a verdadeira aposta do relativismo cultural, que alimenta a única esperança de uma civilização mundial: "A verdadeira contribuição das culturas (à civilização mundial) não consiste na relação de suas invenções particulares, escreve Lévi-Strauss, mas na defasagem diferencial que apresentam entre si. O sentimento de gratidão e de humildade que cada membro de determinada cultura pode e deve experimentar em relação a todos os outros só pode basear-se numa única convicção: a de que as outras culturas são diferentes da sua, da forma mais variada; e isto ainda que a natureza última destas diferenças lhe escape ou se, apesar de seus esforços, só consiga penetrá-la muito imperfeitamente."

Esta atitude fornece um programa para a etnologia, pois evita a armadilha da imersão na cultura do outro, mantendo esta distância amigável que nos permite continuar nós mesmos sem submergirmos nas delícias do masoquismo cultural. Por outro lado, ela permite vencer o racismo em seu próprio terreno. Pois o que caracteriza a perversão racista é uma hipersensibilidade à diferença. O etnocídio tenta apagar as diferenças, ao passo que o racismo as exaspera; o genocídio, por seu lado, leva o desejo de aniquilação da diferença ao ponto de sua supressão física, ao passo que o racismo, para se encolerizar com a existência de diferenças, tem necessidade de não levar seu fanatismo até o fim: ele precisa secretamente sentir-se parte de uma comunidade humana para melhor negá-la e recusá-la, num gesto de exclusão e de ódio que se assemelha a um apego fascinado.

Ao contrário do etnocídio, o racismo precisa que a diferença seja mantida, incessantemente reafirmada, mostrada até a alucinação como a exceção monstruosa que parasita a afirmação de uma natureza humana. Mas esta diferença é fundamentada como uma relação de superioridade inscrita na natureza. Enquanto o sentimento etnocêntrico é um sentimento de ordem cultural, o pesadelo racista é um sonho de poder firmar no solo de uma determinação científica natural e indubitável a certeza da própria superioridade. Donde o recurso periódico dos racistas aos pretensos testemunhos científicos (genética das populações, biologia, encefalografia, fisiognomonia etc.). A ciência ou a verdade revelada funcionam para o racista como o suplemento indispensável que lhes mascara sua insuficiência, sua falha: a certeza científica, ou pelo menos seus europeis, são os fetiches pelos quais o racista esconde febrilmente o lugar secreto de sua deficiência, de sua angústia mortal; pois o preconceito racista vem de uma obscura inquietação, de uma ferida remota, lancinante e que se preferiria esconder.

Foi necessária a colonização, com todas as certezas que o imperialismo e a vontade de poder das potências industriais forjaram no século dezenove, para que se manifestassem os preconceitos racistas. Consideremos a ternura ingênua de Montaigne pelos canibais americanos, as relações de La Boétie com os "drogomanos", crianças da Aquitânia, da Bretanha e da Vendéia enviadas ao convívio das nações tupis do Brasil para aprender a língua e tornaram-se etnólogos *avant la lettre*! Consideremos inclusive a presença do mouro no teatro elizabetano, senhor entre os senhores, casando-se com mulheres brancas, venezianas ou genovesas... Constataremos como, a partir da escravidão e do apetite colonial, nós começamos a regredir, como se o racismo, consolidado pelas pseudoteorias cientificistas, funcionava, ao nível da superestrutura, como *mauvaise conscience* ou álibi para a exploração.

A atitude que nos livrará de tudo isto não será necessariamente a atitude masoquista e globalista pela qual o Ocidente, exorcizando sua culpa, venha a considerar-se uniformemente culpado e mortífero; será, isto sim, a atitude nuançada e seletiva pela qual cada cultura, resolvida a construir uma civilização mundial sobre o fundamento das diversidades preservadas por si mesmas, será capaz de acossar os fermentos do ódio e da opressão, respeitando sua própria diferença e a do outro, visto como um semelhante, e não como um idêntico.

* *Mestre-assistente no Collège de France.*

1. Claude Lévi-Strauss, Race et histoire, col. "Médiations", Ed. Gonthier, 1973, p. 21.

2. Lévi-Strauss, ibid., pp. 20-21.

3. Pierre Clastres, De l' ethnocide, Encyclopaedia Universalis, reproduzido em l'Homme, julho-dezembro de 1974, XIV (3-4), pp. 101-110.

4. Race et histoire, op. cit.,pp. 24-25.

5. Race et histoire, op. cit., pp. 76-77

Um crepúsculo para os mandarins?

Maurice T. Maschino
Le Monde Diplomatique

Uma opinião bastante difundida é a de que a história ou a sociologia, e, de forma geral, as ciências humanas, estão diretamente envolvidas nas grandes questões do século e que lhes falta, como se diz, "*objetividade*"; uma outra, em sentido inverso, é a de que "a Ciência" – com maiúsculas e sem adjetivo, a não ser o de "exata" – não é atingida pelas vicissitudes da política. No máximo, admite-se que seja eventualmente "má" a sua utilização, mencionando-se a bomba atômica ou os desfolhantes americanos no Vietnã; em si mesmo, no entanto, o conhecimento científico seria neutro, tendo por único objetivo descobrir as leis da natureza.

Trata-se, segundo pensa um certo número de pesquisadores jovens, de uma visão ideológica, que reflete de forma caricatural – deformada ou invertida – uma realidade completamente diferente. Isolando a atividade intelectual das relações sociais nas quais ela se produz e que a produzem, esta visão se limita, diante de uma prática social e coletiva, a considerar seus resultados; estes, a partir de então, só podem ser vistos como "abstratos" e "puramente" intelectuais.

Acontece freqüentemente que o próprio pesquisador se iluda quanto ao sentido de seu trabalho: "*Ele acredita estar trabalhando em infra-vermelhos e está na verdade preparando novos sistemas de detecção de mísseis ou de guerrilheiros tailandeses*", escreve George Menahem: "*Ele julga estar apenas estudando as transformações físicas das fontes radioativas mas está produzindo os elementos constitutivos de um sistema de detecção de submarinos. Ele está convencido de que a única coisa que faz é interessar-se pela linguagem dos peixes oceânicos mas contribui para o desenvolvimento de processos que permitam ao "sonar" (*) espalhar a vegetação submarina que destrói. Na maior parte dos casos, escapam ao seu controle tanto a origem quanto o resultado de sua atividade*".

Ora, esta atividade, como qualquer outra, é exercida no interior de estruturas sociais que determinam seu funcionamento; a organização dos laboratórios, a orientação das pesquisas, a circulação ou o confisco da informação e o aproveitamento dos resultados dependem diretamente da natureza da formação sócio-econômica.

O modo de produção capitalista, portanto, produz – ou, como diz Menahem, constitui internamente – a produção científica: "*Trata-se de uma verdadeira relação de constituição – senão de produção –, através da qual a luta de classes, presente em todos os campos privilegia esta ou aquela orientação da percepção e contribui para determinar e produzir certas concepções, de preferência a outras.*"

O modo de produção, portanto, interfere diretamente no processo do saber científico, inclusive na formação de conceitos e no quadro que eles apresentam da realidade. Podemos falar, neste sentido – e ainda que seja de bom tom atualmente desacreditar a noção – de uma ciência burguesa: ela o é em sua maneira de abordar os fenômenos, na natureza das teorias a que leva esta abordagem, e no operacionalismo que caracteriza, de forma geral, sua atividade: a questão é saber para fazer – especialmente lucros.

Queremos um exemplo de uma situação totalmente diferente? Na China feudal do século XVII, o objetivo não era "*tornar-se senhor e possuidor da natureza*", mas observá-la para conhecê-la melhor e adaptar-se a ela. Esta maneira de encarar – relacionada, segundo John Needham, à estrutura social do Império –, deste – teve "*importantes efeitos na primeira teoria evolutória, na descoberta da natureza das marés e no conhecimento das relações entre os corpos minerais e as plantas sob uma perspectiva geobotânica*".

Em outras palavras – como diz Herbert Marcuse – se os antigos e a Galiléia observavam efetivamente as mesmas estrelas, não o faziam do mesmo ponto nem com os mesmos olhos: "*A realidade social inaugurava uma nova direção e um novo ponto de vista para a observação*".

À "*lógica da harmonia*" da China ou da Grécia antigas veio suceder, na Europa capitalista, uma lógica "*instrumentalista*". Instrumento de reprodução do modo de produção capitalista, a pesquisa científica há muito deixou de ser "*desinteressada*"; "*Progressivamente* – sublinha Benjamin Coriat – *o capital garantiu para si o controle e a organização da produção científica e técnica*." Na França, a quase totalidade das pesquisas são subvencionadas com fundos públicos, e "*o Estado financia cerca de 30% da pesquisa aplicada.*"

Financiando, o Estado decide quais as prioridades. Atualmente, quatro setores concentram o essencial das pesquisas: engenharia aeroespacial, química, eletrônica e construção mecânica, e automóveis. Com exceção da última, todas estas atividades têm finalidades principalmente militares: na França – tal como nos Estados Unidos – o direcionamento do esforço científico depende acima de tudo das necessidades militares.

Se assim é, como estranhar que a ciência, submetida às exigências de um complexo militar-econômico-administrativo, seja fundamentalmente um instrumento de "repressão"?

Num primeiro caso, repressão por omissão: o que não é rentável nem aumenta o bem-estar das classes dirigentes é sistematicamente desprezado. Na medicina, constata Bill Zimmerman, investem-se enormes somas nas pesquisas sobre o câncer, as doenças cardíacas e as congestões cerebrais, que atingem principalmente as classes médias e superiores, mas não se dá muita atenção à anemia, que se manifesta entre a população negra, nem aos múltiplos efeitos da sub-alimentação, de que sofrem dois de cada três homens.

Depois, a repressão ativa: não há pesquisa científica que não sirva para fortalecer o poder do capital; pois a ciência, nesse sistema, é indissociavelmente vontade de saber e vontade de poder, ela é o conhecimento a serviço do poder: "*Praticamente toda a utilidade do saber é canalizada para a morte*", afirma o filósofo Michel Serres.

L. V. Busch, um dos dirigentes científicos do projeto atômico americano, não o desmente: "*Os progressos da biologia nos ensinam não apenas como evitar e tratar das doenças, mas também como provocá-las*"[1]. Ou ainda como interferir no processo genético-hereditário de uma população: o Pentágono financia pesquisas sobre o "*crumissano da esquizofrenia*", enquanto que "*a Divisão de Elite para a Pesquisa de Armas Insurrecionais* (ARPA) *subvencionou estudos sobre a tolerância das proteínas sanguíneas de diversas populações do Sudeste asiático a uma enorme variedade de germes infecciosos*" (G. Menahem).

Mas qual a ciência que não tem a finalidade objetiva de explorar e oprimir? A meteorologia permite provocar tufões e secas destrudores (pois não é sabido que os americanos provocaram chuvas artificiais no Vietnã para alugar a rota Ho-Chi-Minh?); e certas pesquisas em geologia permitiram a empresários californianos auferir enormes lucros com prejuízo do equilíbrio ecológico do Estado.

Baseando-se nos trabalhos de Pavlov e de Skinner, médicos americanos vêm "tratando" de homossexuais pela eletricidade, enquanto na Alemanha Ocidental a polícia, inspirando-se em pesquisas sobre a privação sensorial, joga os opositores políticos em celas "cientificamente" isoladas; pesquisas fundamentais no campo da ótica levaram ao desenvolvimento de aparelhos de vigilância nas fábricas e nas prisões, enquanto os levantamentos dos etnólogos sobre as sociedades do terceiro mundo ajudam as grandes potências a preservar dirigentes dóceis.

Até o estudo dos animais volta-se contra os homens: "*Enquanto os pesquisadores fazem experiências sobre a comunicação oral dos golfinhos, a marinha* (americana) *vem estudando há anos a possibilidade de treiná-los para transportarem torpedos ou câmeras fotográficas submarinas. Não espanta, portanto, que as pesquisas sobre os golfinhos sejam subvencionadas, em maior parte, pela agência de pesquisas da marinha*" (Bill Zimmerman).

Seria apenas o caso de má aplicação de trabalhos em si mesmos "apolíticos"? Mas a aplicação é, hoje, inseparável da pesquisa, ambas fazem parte de um mesmo "processo". Qualquer que seja a "neutralidade" de um cientista, e ainda que o anime uma forte convicção de ter por objetivo apenas a verdade, ele não pode evitar que suas descobertas sirvam antes de tudo aos interesses dos que as financiam. Hoje mais do que nunca a ciência foge ao alcance dos cientistas.

O que interessa, portanto, é que ela volte ao seu controle. Alguns pesquisadores, decididos a "*acabar com a idéia de que a revolução deve ser preparada ou levada a cabo sempre pelos outros*", começaram a agir em seu setor – o meio científico. Ainda pouco organizado e consciente de seu papel social, o meio científico lembra muito o que era o mundo operário no fim do século passado: submetido, em seu conjunto, ao arbítrio patronal.

Trata-se, portanto, segundo os "contestadores", de fazer com que o proletariado científico – sem o qual nenhuma pesquisa é possível – tome consciência de sua força e se organize: sindicalização dos trabalhadores de base, denúncia da taylorização da pesquisa, reivindicação de auto-gestão para os laboratórios – aqui e alí a luta vem tomando corpo, em ligação com iniciativas em outros setores (justiça, forças armadas).

Mas a democratização da atividade científica exige muito mais: "*Uma ciência para o povo só pode ser uma ciência pelo povo*" (J. – M. Lévy-Leblond). A ciência, até hoje espetáculo, proeza ou mito para as massas dela excluídas, deve ter por finalidade tornar-se a prática de todos no interesse do maior número.

É evidente que semelhante transformação só será possível numa sociedade radicalmente diferente; mas muito já pode ser promovido desde agora, sem que se espere "o grande momento". Quem pergunta é Ph. Roqueplo: "*Por que a medicina não é simplesmente difundida pelos próprios médicos entre sua clientela? Por que não se ensina química aos operários da Pechiney?*"[9]. No dia em que os cidadãos fizerem a si mesmos estas perguntas tão simples, não estará longe o crepúsculo dos mandarins.

1. Cf. Le Monde Diplomatique, junho de 1976. "Un autre regard sur la science".

** Sonar: Sound Navigation Ranging. Aparelho de detecção sonora que permite localizar submarinos. (Opinião).*

2. G. Menahem, La Science et le Militaire, Le Seuil, Paris, 1976, 317 pp. 45F.

3. J. Needham, La Science chinoise et l'Occident, Le Seuil, 1973, 250 pp., 32 F.

4. H. Marcuse, A Ideologia da Sociedade Industrial (O Homem Unidimensional), Zahar, Rio de Janeiro, 1973.

5. B. Coriat, Science, Technique et Capital, Le Seuil, 1976, 288 pp., 39 F.

6. B. Zimmerman, Une science pour le peuple, in Autocritique de la science, textes réunis par A. Jaubert e J.-M. Lévy-Leblond, Le Seuil, 1973, 383 pp., 12 F.

7. In G. Menahem, op. cit.

8. Cf. Le Monde Diplomatique, abril de 1976.

9. Ph. Roqueplo, Le Partage du savoir, Le Seuil, 1974, 255 pp., 35 F.

Figura 17: Jornal Opinião, 1976



Opinião, 15 de outubro de 1976 15

Etnocentrismo e história

Jacques Chevrier
Le Monde Diplomatique

"É de bom tom ironizar a célebre frase *"nossos ancestrais, os gauleses"* que as crianças africanas tinham de aprender há algum tempo, mas, se por um lado este clichê está fora de uso atualmente, pertencendo mais ao folclore da colonização, por outro lado não podemos afirmar que o etnocentrismo desapareceu definitivamente do ensino da História. A análise detalhada de cerca de 30 manuais adotados em meia dúzia de países da Europa, África e da URSS, feita por Roy Preiswerk e Dominique Perrot[1], demonstra o contrário. Por outro lado, estas obras são reveladores fiéis da ideologia e da visão de mundo próprios à sociedade da qual provêm e por outro, existe uma relação estreita entre o ensino da História e as atitudes fundamentais das crianças para com os países que pertencem a culturas diferentes da sua.

Os manuais oferecem uma imagem grosseira e simplificada de uma cultura estrangeira, mas esta estilização apresenta pelo menos o mérito de deixar à mostra as distorções – muitas vezes consideráveis – que podem surgir entre uma realidade e sua reprodução. Isto quer dizer que a História seja necessariamente falsificada? A esta insinuação, o historiador responde que ele estuda o particular e o concreto, independentemente de qualquer categoria analítica, e que assim alcança a objetividade. Eis a grande palavra abandonada. Mas como não ver, nessa pretensão a confissão de um positivismo ingênuo que se imagina, de boa fé, apto a purificar o relato histórico das hipóteses subjacentes a todo discurso sobre a sociedade. Não há dúvida de que as afirmações abertamente racistas praticamente desapareceram dos manuais, mas o etnocentrismo (e em particular o etnocentrismo europeu) é um fenômeno muito sutil para não orientar, às vezes sem ele saber, a pena do historiador mais bem intencionado do mundo. Alguns exemplos ajudarão a compreender melhor os nossos propósitos. Eles se referem a dois aspectos comuns à maioria dos manuais de História: de um lado o uso de uma terminologia específica e de outro, a utilização que é feita da ilustração.

Iniciemos pela terminologia. Sabe-se que os choques entre culturas diferentes geralmente se produziram a favor de invasões cuja iniciativa cabia, na maioria das vezes, aos países europeus. No entanto, como os autores de manuais pretendem atenuar a impressão de agressividade que a Europa poderia dar, recorreram a toda uma série de perífrases e de eufemismos visando adoçar a brutalidade desta intervenção. Assim, escreve-se que *"as primeiras aquisições francesas na África Central, o Gabão e o Médio Congo foram realizadas, sem disparar um tiro, por um notável explorador Savorgnan de Brazza"*, frase suavizadora que tem por efeito conferir à operação um caráter lícito e quase contratual, já que uma "aquisição" implica, a princípio, no acordo entre um vendedor e um comprador. Em contrapartida, as reações dos povos não-europeus à expansão ocidental inspiram aos autores um linguagem vingativa e forte, como se pode constatar pelo trecho que segue: *"Os rebeldes argelinos se organizaram em uma Frente de Libertação Nacional (FLN) e cometeram atos de terrorismos na Argélia e na França. Um exército francês de meio milhão de homens não conseguiu acabar com a revolta."* Nesse caso, a recusa de reconhecer a livre escolha de um povo de dispor do seu próprio destino se traduz pelo emprego de um vocabulário nitidamente depreciativo que tende a confinar os combatentes argelinos no domínio da ilegalidade, mesmo no do Mal.

Em segundo lugar, as ilustrações, sua colocação na página e as legendas que as acompanham constituem um material particularmente revelador das intenções, quase sempre implícitas, dos fabricantes de manuais. Uma das ilustrações que acompanha o capítulo *O mundo descoberto pelos europeus* representa escravos acorrentados uns aos outros, escolha sintomática do caráter europocêntrico de uma História apreendida unicamente em função da marca que os ocidentais imprimiram no momento do contato. Nesse sentido, vemos duas reproduções e uma fotografia que representam, da esquerda para a direita, uma dama espanhola da alta-sociedade do século XVI, um casal de *crioulos* ricamente vestido à européia com uma escrava a sua frente que apanha umas frutas e, finalmente, dois índios bolivianos.

O contraste entre as duas reproduções de quadros e a fotografia é gritante: de um lado, a juventude, o luxo e a nobreza à européia; do outro, a pobreza e a velhice de homens que têm o ar sujo e esgotado. Os personagens extra-europeus são apresentados de maneira a fazer salientar sua "inferioridade" da forma que esta é sentida pelo leitor médio: a mulher negra é escrava, e está prestes a servir aos seus senhores brancos; os índios, não somente correspondem ao estereótipo do "primitivo" como, além disso, como foram fotografados, fica claro que hoje eles parecem ainda muito mais primitivos do que no século XVI.

A presença explícita ou implícita da ideologia na representação da História faz com que se aborde em um segundo momento, o problema dos valores em função dos quais se fixam o caráter dos chefes de Estado, os diplomatas e os especialistas quando entram em contato com civilizações diferentes da sua. Na medida em que o Ocidente exerce há vários séculos uma dominação cultural perfeitamente refletida pelo lugar concedido nos manuais às civilizações africanas, americanas e asiáticas, é preciso então se perguntar sobre que bases estão fundamentadas atualmente as relações que mantêm a Europa, os Estados Unidos e a URSS com o que se convencionou chamar de Terceiro Mundo.

Se se prefere avaliar a aparentemente neutra cooperação entre países desenvolvidos e em desenvolvimento, constata-se por exemplo que o eixo da política de ajuda passa por uma concepção muito ocidental de desenvolvimento. A maioria dos especialistas e dos funcionários internacionais que trabalham na África ou na Ásia, agem e pensam em função de um esquema evolucionista da História, herdado do Século das Luzes, segundo o qual a humanidade como um todo obedece à lei de um progresso irreversível, e que eles traduzem, em sua linguagem, por estatísticas, balanços "exponenciais" e curvas de crescimento. Mas qual desses indivíduos se interrogou seriamente sobre a legitimidade de um empreendimento que não leva a outra coisa senão impor, a parceiros tecnologicamente inferiores, modelos de transformação cuja finalidade não responde necessariamente às suas aspirações mais profundas e à sua visão de mundo? Não existe, é claro, um remédio milagroso para acabar com as diferentes formas de etnocentrismo. Porém, sem cair na utopia, pode-se supor que os manuais de História concedam, no futuro, uma parte mais significativa às culturas não ocidentais. Os alunos compreenderiam assim que o gênio humano encontrou modos de vida originais nos mais diversos meios ambientes e nas épocas e talvez então, adotando uma posição mais relativista, eles renunciariam a reivindicar para seu próprio grupo uma prioridade equivoca no cenário das nações. Esta perspectiva, que implicaria evidentemente no abandono de toda terminologia desrespeitosa para com os países não-ocidentais, teria o duplo mérito de re-situar o Ocidente em uma ótica mais global, e de fazer o esboço de uma História verdadeiramente universal, cujos critérios e métodos seriam inteiramente renovados.

1 Ethnocentrisme et Histoire, l'Afrique, l'Amérique indienne et l'Asie dans les manuels occidentaux, *Edições Anthropos, Paris, 1975, 391 páginas.59 francos.*

EDITORA PAZ E TERRA

ÚLTIMOS LANÇAMENTOS

A FAVOR DE GRAMSCI, Maria Antonietta Macchiochi Defesa de Gramsci por inserir-se de forma pertinente nas atuais discussões políticas dos comunistas europeus.

CARTAS A UMA JOVEM SOCIÓLOGA, Alain Tourraine "Nelas os raciocínios se misturam às preferências, os sentimentos à análise para participar da transformação da sociedade." Alain Tourraine

PAVLOV , VIDA E OBRA, Otávio de Freitas Júnior Biografia comentada, acrescida de um glossário de termos técnicos do biólogo russo inaugurador da reflexiologia.

POR UMA POLÍTICA CIENTÍFICA NACIONAL, Oscar Varsavsky Discussão da importância da autonomia cultural dos países do 3 mundo.

JUNG, VIDA E OBRA, Nise da Silveira — Itinerário de estudo da psicologia de Jung. O pensamento de vanguarda na psicologia contemporânea.

O GOVERNO KUBITSCHEK, DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E ESTABILIDADE POLÍTICA, Maria Victoria de Mesquita Benevides "Depois de mais de uma década de regime autoritário, a tentação de idealizar um momento político sem sacrifício da democracia." F. Weffort

PRETO NO BRANCO, RAÇA E NACIONALIDADE NO PENSAMENTO BRASILEIRO, Thomas Skidmore — Estudo da ideologia racial brasileira elaborada por sua elite intelectual: 1870 a 1930.

UIRÁ SAI A PROCURA DE DEUS, Darcy Ribeiro — Segunda edição do livro base para o filme do mesmo nome, ganhador do Prêmio Margarida de Prata da CNBB.

O LUSTRE, Clarice Lispector "Ninguém escreve como ela, ela escreve como ninguém." Otto Maria Carpeaux

A REPÚBLICA "COMUNISTA" CRISTÃ DOS GUARANIS, C. Lugon As condições que permitiram aos jesuítas a criação de uma república modelo.

A NOVA LEI DAS SOCIEDADES ANÔNIMAS, SEU MODELO ECONÔMICO, Modesto Carvalhosa Demonstração da incompatibilidade do regime de monopólio com os interesses reais do Brasil.

O LABIRINTO DA SOLIDÃO E POST-SCRIPTUM, Octavio Paz Livro sobre a história e mitologia mexicana, de grande valor literário.

SOCIOLOGIA DO ROMANCE, Lucien Goldmann — "Uma criação literária só é válida quando expressa conscientemente os anseios de grupos sociais precisos." L. Goldmann.

A SEGUNDA MORTE DE RAMON MERCADER, Jorge Semprun Roteirista de Z, A Guerra Acabou, A Confissão.

A CRISE DO "MILAGRE": INTERPRETAÇÃO CRÍTICA DA ECONOMIA BRASILEIRA, Paul Singer — Análise das causas e consequências do chamado "milagre econômico brasileiro".

A CRISE DAS DITADURAS, Nicos Poulantzas — Estudo da derrubada das três ditaduras da Europa "terceiro-mundista".

A HERANÇA COLONIAL DA AMÉRICA LATINA, Stanley J. Stein e Barbara H. Stein A forma peculiar de dependência colonial na América Latina foi seguida pelo neocolonialismo dos séculos XIX e XX.

CHINA, 25 ANOS 25 SÉCULOS, Francis Audrey — Conhecimento da China atual fundamentado sobre a história da civilização deste país.

VAGAMUNDO, Eduardo Galeano "Vagamundo são contos nostálgicos... Galeano é um uruguaio e é cidadão do mundo latino-americano." Otto Maria Carpeaux

O IMPRECADOR, René Victor Pilhes — O autor está na mesma linha de Kafka, Borges e outros autores do

PETRÓLEO, ENERGIA ELÉTRICA SIDERURGIA: A LUTA PELA EMANCIPAÇÃO, depoimento de **Jesus Soares Pereira** organizado por **Medeiros Lima** Na luta dos "privatistas" contra a presença do Estado na economia brasileira, é da maior oportunidade o depoimento de Jesus Soares Pereira."

AÇÃO CULTURAL PARA LIBERDADE E OUTROS ESCRITOS, Paulo Freire — Reunião de textos redigidos entre 1968 e 1974. Sexta edição.

Rua Abadia Ramos, 78 Rio de Janeiro-RJ

Figura 18: Jornal Opinião, 1976

Xica da Silva

GENIAL? RACISTA? DIGNO DO OSCAR? ABACAXI?

Desde seu lançamento *Xica da Silva* vem provocando discussões. Contribuindo para ampliar e aprofundar a polêmica **Opinião** publica a seguir a visão do filme de um cineasta (Carlos Frederico), uma historiadora (Beatriz Nascimento), um escritor (Antônio Callado), um sociólogo (Carlos Hasenbalg) e um antropólogo (Roberto da Matta).



Abacaxica

XICA DA SILVA, de Cacá Diegues, é o casamento oficial do cinema-novo com a pornochanchada, após o noivado (digno) que foi *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro. *Xica da Silva* é também a primeira pornochanchada "culturalista" (e "histórica") do cinema brasileiro; a primeira a vestir embalagem de super-produção.

Por que pornochanchada? Porque, afinal, tudo gira em torno da cama e dos extraordinários dotes de Xica, queiram ou não os realizadores e incensadores do filme. Com as devidas proporções, a mesma história, as mesmas piadas, os mesmos traseiros e a mesma "grossura" poderiam ser facilmente transplantadas pelo Mossy ou pelo Alcino Diniz para um motel da Barra, por exemplo...

Mas não há razão para muita surpresa diante de semelhante "amigação". Na realidade, existem muitos pontos de contato entre o cinema-novo e a pornochanchada sobretudo nos aspectos de linguagem e postura cinematográficas.

De certa forma a pornochanchada é a herdeira legítima do cinema-novo, embora neguem-se mutuamente. Mas foi no cinema-novo que a pornochanchada procurou buscar os seus "modelos" e "modismos", mais do que nas chanchadas italianas ou da Atlântida.

Como, bem ou mal, a "linguagem" do cinema-novo foi a mais falada no cinema brasileiro na década dos 60, nada mais natural que ela fosse copiada grosseiramente pelos fazedores de pornochanchadas. Afinal, também a "nouvelle-vague" foi absorvida pelos Lelouch de lá. E o próprio neo-realismo veio desembocar, ao fim de várias etapas, nessas inúteis comédias italianas de hoje. É, digamos, um desdobramento não desejado, mas, de certa forma, inevitável.

O fato é que, tanto nos filmes do cinema-novo (há exceções) quanto nas pornochanchadas (há algumas exceções), os personagens são retilíneos, esquemáticos, estereotipados, superficiais, sem complexidade, sem "vida": o bom, o mau, o pobre, o rico, o intelectual, o alienado; o machão, o cornudo, a boazuda, a empregada, o homossexual. Ou simbolizam alguma coisa: o heroísmo, o povo, o machismo, uma idéia...

As ações e situações são sempre explicadas verbalmente: "Eu sou assim"; "Eu penso assado"; "O Fiscal da Coroa vem aí"; "Vou mandar prender aquele cara"; "Teu marido chegou!"... A palavra funciona quase sempre como substituto da ação/criação cinematográfica.

Nos filmes do cinema-novo, o cinema era veículo para "mensagens" e "idéias", de olho na consagração intelectual (e internacional). Nas pornochanchadas é veículo de piadas e grossuras, de olho na bilheteria. Ou seja: é sempre o cinema como um veículo disto ou daquilo; nunca como um fenômeno em si, a exigir mais atenção dos cineastas que dados sócio-político-econômico-históricos, ou do que o último romance da Cassandra Rios.

No entanto, a ação dos cineastas é, sobretudo, *o* cinema, e não *através* dele. É na descoberta e no aproveitamento, filme a filme das potencialidades criativas do cinema e dos próprios cineastas – que se *faz* cinema. Não é repetindo fórmulas e estilos – o que só resulta a médio ou curto prazo no academicismo de filmes e cucas.

Assim como as pornochanchadas se parecem entre si, também os filmes do cinema-novo são extremamente "amarrados" uns aos outros. São blocos maciços de "estilos" e intenções. São retilíneos como seus personagens.

É certo que o cinema-novo tem um discurso próprio; e a pornochanchada, outro. Mas são dois lados de uma mesma moeda. Era, pois, inevitável que se encontrassem e transassem uma boa.

Hoje a pornochanchada procura aplicar certos requintes estéticos cinemanovistas, para conquistar um novo "status" junto ao público, assim como o cinema-novo aprende as lições erótico-comerciais da pornochanchada, e tira a roupa, vencendo antigas inibições.

XICA DÁ OSCAR

O filme de Cacá Diegues agradou a gregos e troianos. Oxalá agrade da mesma forma a americanos (Glauber acha que Xica dá "Oscar"), europeus e, particularmente, franceses. Se bem que estes, segundo o JB de 29-9-76, andaram torcendo o nariz para o último filme de Marcel Camus feito no Brasil, o exótico "Otália da Bahia", o que é péssimo indício...

Xica conquistou o público burguês classe-média e o chamado público "esclarecido" em geral, que identificaram o filme como um produto "cultural", posto que "histórico".

Mas, afora alguns detalhes pitorescos sobre receitas e usanças da época, o filme é tão "histórico" quando "Independência ou Morte". E, também, tão pomposo quanto este, embora o pretenso tom de farsa, e as muitas licenças poéticas dos cenários e figurinos, das danças exótico-eróticas, das perucas, da maquiagem, e dos excessos interpretativos da Xica-Zezé Motta (não só por culpa da atriz) e de outros atores e figurantes.

Xica deu também muito dinheiro, o que é bom. Parabéns aos contemplados. *Xica* vai dar também muitas corujas, oscares e palmares, em todas as modalidades. Parabéns.

Mas o que Xica deu mesmo foi uma estarrecedora unanimidade de opiniões. Nem *Deus e o Diabo, Vidas Secas* ou *Terra em Transe* conquistaram, de imediato, semelhante côro de louvores e admirações.

Qual é o borogodó da Xica?

Para o público-em-geral, entende-se: produção bem cuidada; o particular fascínio dos filmes de época, ainda mais quando hollywoodianamente envernizados; o exotismo da encenação; o sexo que provoca risos (como nas pornochanchadas) etc.

Mas, e quanto ao chamado público "esclarecido" ou específico (críticos, cineastas etc), que também andou colocando *Xica* nas alturas?

Afinal, além de ser um produto (pornochanchada-cultural) que, como produto, deve ser encarado com muitas reservas, *Xica* tampouco chega a ser um bom filme. Antes, é bastante equivocado, teatral, pretensioso, ingênuo e acadêmico – com todas as plumas, brilharecos e lantejoulas. No máximo, acadêmico-tropicalista, para quem curte uma nostalgia...

Sem dúvida Xica teve ampla publicidade, sob todos os aspectos: televisão, entrevistas, capas de revistas, entrevistas, declarações, entrevistas etc. *Xica* foi – seguindo velha prática cinemanovista – devidamente "explicada" e teorizada em brilhantes e eruditas dissertações. Nada de mais. Que tenha sido armada toda uma estratégia promocional e "intelectual" em torno de Xica, é uma simples questão de propaganda – de grupos ou produtos.

Mas por que se engoliu tão complacentemente o folclore do filme, com seus pezinhos coloridos e suas soluções hollywoodianas prá lá de Marrakesh? Por que se aceitou passivamente esta encenação tão escola-de-samba-prá-turista-ver quanto era o execrando *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus (Palma de Ouro em Cannes)? Por que se calaram as vozes, diante do papel estúpido da mulher e, particularmente, da mulher negra, neste filme?

Por que a euforia & omissão da "inteligentzia" nativa diante da Xica-Cacá? Ou já entramos decisivamente na era da alienação massificada e massificadora?

XICA SEM VÉUS

Afinal, quem é Xica da Silva? Uma preta de alma tão branca e safada como a de qualquer Du Barry dos melhores salões. Uma preta que gostava de dar ordens e ter escravos, como qualquer branca. Uma preta cheia de trejeito, que botava a boca no mundo por qualquer disse-me-disse; que gostava de fazer molecagens, tais como cuspir na comida dos outros etc. Uma preta que, sobretudo, gostava de muito luxo e riqueza, e que, ainda por cima, tinha um borogodó secreto que fazia os homens darem urros estranhos de dor. Uma prostituta assumida, que procurava tirar o máximo proveito da sua condição de objeto – esta, a "grandeza" de Xica.

Xica imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos, e curte adoidada ser como eles – e o filme aplaude, deslumbrado!...

Também não existe qualquer visão crítica sobre a personagem, embora ela seja extremamente dúbia, traidora, exibicionista, alienada, e inconseqüente.

Mas, já que o próprio diretor do filme acredita que "todo mundo tem obrigação de ser Xica da Silva; e tentar sê-lo" – o que dizer?

Rigorosamente, *Xica da Silva* jamais justificaria polêmicas ou maiores discussões, se tivesse sido colocado desde o início nas suas devidas proporções: uma superprodução bacana, que honra o cinema nacional etc e tal.

No entanto, pretendeu-se erigir o filme em mito, em marco, em "abertura" ou "caminho" (de quê? para quem?). E, após o torpedeamento das explosões elogiosas, e no embalo das gordas bilheterias, fez-se deliberado silêncio ante as mediocridades do filme, enquanto exaltava-se suas "qualidades".

O excesso de paternalismo em torno de *Xica da Silva* apenas contribuiu ainda mais para a "poluição" intelectual cultural que assola corações e mentes. Foi, na realidade, um desserviço à inteligência, ao bom senso, ao público, específico ou não, ao cinema, aos cinemanovistas, e ao próprio Cacá.

Afinal, a quem se pretende enganar? E por que razão? Medo de ver Xica nua?

(Carlos Frederico)

Figura 19: Jornal Opinião, 1976

Opinião, 15 de outubro de 1976

A hierarquia e o poder dos fracos



Em sociedades autoritárias, fala-se muito mais de quem manda e muito menos de quem obedece. Segue-se, então, o plano armado pelo soberano, pois é muito mais importante discutir a autoridade do que aprofundar os motivos da obediência. Como na lenda do Rei que estava nu, é preciso sempre manter o plano da autoridade e isso significa – basicamente – nunca, jamais, invocar o seu outro lado: a obediência. Talvez por isso, porque somos obedientes mesmo na revolta, que esquecemos com freqüência o fato de que só pode haver carcereiro com um encarcerado, um Rei com súditos, um senhor com escravos. A lenda do poder total e absoluto, que nos vigia coerentemente mesmo quando dormimos, parece ser muito mais útil ao poderoso do que ao fraco. Afinal, o poder absoluto não tem brechas e, como contrapartida, exige uma obediência igualmente absoluta.

Mas não será frutífero questionar o poder não nos termos como ele é colocado pelos poderosos, isto é, de modo absoluto, mas – como fez Xica da Silva do filme de Carlos Diegues – em termos de suas possibilidades e conjunturas, numa palavra: em seus termos relativos?

Imagine a velha e esquecida situação do carcereiro que deseja controlar de modo absoluto o seu encarcerado. Armaria um esquema, é lógico, mas só de controle das entradas e saídas da cela e prisão (que definem formalmente o seu poder; ou o seu poder formal e indiscutível – uma distinção já importante), mas também o que estaria dentro dela. Mas como faria isso? Ora, teria que colocar-se dentro da cela. Trancafiar-se com seu prisioneiro e, assim, controlar seus movimentos e talvez imaginar os seus sonhos e fantasias.

Mas seria isso realmente uma vantagem? Dentro de uma cela, com seu próprio prisioneiro, quem poderia dizer quem é o encarcerado e quem é o encarcerador? Uma outra solução seria imaginar, como já fez Orwell, uma situação onde a tecnologia ajuda o controle absoluto de todos. Mas, neste caso, em 1984, todos são infelizes quando o que deseja realmente o Rei (e nós sabemos disso desde meninos) é que seu povo seja controlado e feliz. De que vale um povo dominado, mas sem vontade de brincar o Carnaval, ir ao Maracanã e cantar samba?

A solução geralmente aceita pelos poderosos, porque provavelmente é a menos arriscada, é a do controle das entradas e saídas da cela, quando se deixa o seu espaço central sob o comando do próprio prisioneiro. Deste modo, o mundo continua dividido entre carcereiros e encarcerados e ninguém corre o risco de ser confundido. É preciso separar, como já colocou Jesus Cristo, e dar: "a Cesar o que é de Cesar e a Deus o que é de Deus!"

Nos tempos de Xica da Silva, o mundo ficava formalmente dividido entre senhores e escravos, pretos e brancos, mas essas divisões estavam bem longe de serem estanques. Assim, e eu agora falo do filme, o poder do arraial do Tijuco estava originalmente tripartido entre o Padre (linha espiritual de poder), Intendente (linha civil de poder), Sargento-Mor (linha militar de poder) e, finalmente, o Contratador recém-chegado da Corte, enviado do Rei para representar a sua linha de poder econômico. É claro que, nestas circunstâncias de um poder plural e dividido nitidamente em linhas, é precisamente no momento em que a quarta linha (do poder econômico) está se estabelecendo, que Xica da Silva vislumbra a sua hora de penetrar numa arena mais elevada e mudando de mãos, mudar o seu destino.

Assim, é logo na primeira audiência do Contratador João Fernandes de Oliveira com o Intendente e Sargento-Mor que Xica da Silva, por meio do escândalo, se faz arrebatar das mãos do Sargento para as do enviado real, superior por estar mais próximo da Corte, conforme a lógica das sociedades hierarquizadas. Sendo antes disputada pelo Intendente, que significativamente lhe examina os dentes, e já tendo como clientes de seus encantos o seu próprio amo, o Sargento-Mor, e seu filho rebelde, Xica da Silva consegue com seu golpe de mão e por meio de revelações do seu corpo, apresentado por ela própria como um instrumento repleto de possibilidades, associar-se ao Contratador, homem agora mais poderoso do Tijuco.

Encaixa-se, pois, Xica da Silva – uma escrava que sabe do valor e do poder do seu corpo — com João Fernandes, o enviado do Rei que, por estar controlando justamente o domínio econômico, é quem mais sofre do dilema individualista antiautoritário. E realmente, é para o Contratador que se coloca o dilema do *seu* enriquecimento ilimitado, *versus* o enriquecimento do seu Senhor e Rei.

Deste desafio quase cósmico, entre o controle autoritário e absoluto do Estado sobre a economia, frente ao livre curso das forças econômicas que, inclusive, provocam a associação velada de João Fernandes com um bandido-minerador, vencerá o autoritarismo estatal, agora na figura de um outro personagem básico que vem se juntar aos controladores do poder local, o Fiscal do Rei. Temos, assim, uma divisão clara entre àqueles que detêm o poder localmente (padre, Intendente e Sargento-Mor) e os enviados de fora.

Primeiro, com João Fernandes, o Contratador; depois, para liquidar João Fernandes com o fiscal.

Manda mais quem chega por último e quem chega por último se situa, como manda o figurino, nos degraus mais altos da escala hierárquica do poder, já que está – antes de mais nada – mais próximo do Rei. A lógica do poder no Tijuco, então, é representada coerentemente com o princípio básico da oposição entre o segmento local e o segmento Real. Este surgindo nas suas duas formas: com João Fernandes na sua vertente individualista e econômica; e, com o Fiscal, na sua vertente estatizante e política. Dir-se-ia, mesmo, moralizante, uma vez que o fiscal chega no Arraial do Tijuco para "colocar as coisas de volta nos seus lugares", para moralizar e coibir os abusos do poder econômico de João Fernandes. Revela-se deste modo, a junção tão clara na nossa cultura quanto no filme de Diegues, do econômico com o imoral e do estatal com a fiscalização no fundo moralizadora dos bons costumes e das boas instituições. É, claramente, e muito bem expresso no filme, a lógica do controle, a vigência plena do autoritarismo utilizando sua plataforma moral como modo de legitimar-se.

Mas como consegue Xica da Silva, afinal, insinuar-se nestas altas esferas de poder? Sua passagem não é, como se suspeita, através do recursos do conhecimento da teoria política. Esse tipo de controle é realizado no filme (como na vida real), pelo revolucionário filho do Sargento-Mor. Este sim, tem uma teoria do Brasil. Mas Xica da Silva, ao contrário, tem uma prática do Brasil. Ela atua com o único instrumento que realmente conhece e efetivamente controla e possui: seu próprio corpo. Reprimida enquanto ser social, enquanto pessoa destinada a ter direitos, já que era uma escrava; Xica só pode atuar na arena dos poderosos utilizando o poder que emana do seu corpo: sensual, firme, sadio. O poder, em suma, de dar prazer e trazer alegria, riso, força. E, com isso, poder "arrasar", como confessa feliz o Contratador depois de seu primeiro encontro amoroso com ela. E essa capacidade enorme de dar um prazer que urra, é – sabemos logo – a arma de Xica da Silva. Percebemos, então, que a escrava descobre seu lugar na ordem social do Tijuco atualizando uma prática corporal, uma prática sem distanciamentos elaborados. Uma prática onde predomina o escândalo, a cena, o poder de abençoar e praguejar, o poder de rir e gozar.

Deste modo, enquanto o Contratador, o Intendente, o Sargento-Mor e a elite do Tijuco podem dominar e controlar as várias linhas de poder que formam a moldura da sociedade local, ou seja: *o poder dos fortes*, dos que conquistam pelas armas e dominam pelo controle da força física, Xica da Silva controla o *poder dos fracos*. De fato, é Marcel Mauss já havia notado nos seus estudos sobre a magia, quando os sacerdotes são subjugados e seu poder espiritual é revogado, extinto ou proibido pelos membros de uma Igreja dominante, eles se transformam em mágicos. Do mesmo modo, ex-ocupantes do poder secular ou são exilados, desterrados ou destronados, como ficou – por exemplo – Ricardo Coração de Leão, ganham em poder místico o que perdem em poder temporal ou secular. Deixando de ter um lugar na super-estrutura do poder, passam a ocupar um lugar privilegiado no panteão de heróis populares, os heróis dos fracos. Podem transformar-se em bandidos sociais que, como mostrou Hobsbawm, são vingadores e ajustam a linha de poder que não está mais com a ordem estabelecida. É o poder residual, intersticial e sobretudo, compensatório que permanece ser vivido e realmente encarnado por Xica da Silva e por todos a legião de marginais, pobres e excluídos do sistema. Numa palavra, por todos que, não tendo o poder de controlar ou de explorar, podem abençoar ou amaldiçoar. A eles pertence não só o Reino dos Céus, mas o controle moral, já que é através dos humildes que os poderosos são julgados. Tal qual, supomos, ocorre na divisão entre o Catolicismo e a Umbanda.

Pois enquanto o Padre Católico e a Igreja oficial cuidam dos eventos estruturais, cíclicos, formais e seculares de nossa biografia, as passagens críticas denotadas pelo Batismo, Crisma, Comunhão, Casamento e Morte; as religiões de Êxtase cuidam do miolo de nossas vidas. Dos momentos intermediários, quando a pessoa se defronta não mais com os estágios necessários do ciclo vital, mas com as encruzilhadas dos improváveis e das incertezas: o dilema moral, a necessidade econômica, a perda da saúde.

É esta relação de forte/fraco, com acentuação na sua complementaridade e harmonia compensatória que parece estar bem colocado no filme de Diegues. Pois, como bem diz a própria heroína, "sem João Fernandes, Xica da Silva não existe", o inverso sendo, é claro, igualmente verdadeiro.

Revela-se, então, nos porões da nossa sociedade, uma intrigante complementaridade do forte com o fraco. Ela se expressa no filme e no romance de Xica da Silva com o Contratador. Romance tanto mais importante quanto sabemos o quanto ele foi reprimido de nossa história oficial. Mas, per-

Copiando o senso comum

Uma raça – no caso o branco brasileiro – pode coexistir durante séculos com outra – o negro brasileiro – e continuar a ignorar as verdades desta. Verdade deve ser entendida aqui como o oposto de estereotipação. Um exemplo candente desta afirmativa está constituído pelo último filme "negro" de Carlos Diegues: *Xica da Silva*.

O propósito desta nota não é polemizar sobre o que Diegues quis dizer com sua obra. Um filme, como qualquer outro produto simbólico, pode apresentar significados que escapam à intencionalidade do realizador. Procurando um pouco além do lado aparentemente bem-humorado de *Xica da Silva*, chega-se logo ao seu aspecto deprimente. Entre as múltiplas possibilidades de se fazer uma adaptação livre da história original, o diretor escolheu a versão mais ambígua, e aquela que condensa, no personagem principal, todos os preconceitos a respeito da mulher negra. Neste sentido, o filme retoma uma consagrada tradição literária que mistifica e romantiza os aspectos do negro mais estereotipados na cultura brasileira.

A estória trata da mobilidade "sexual" ascendente da escrava Xica, operada através da manipulação de um arsenal erótico que inclui recursos excepcionais, insinuados desde o início até o fim do filme. O ascenso de Xica é tão efêmero quanto a aventura de João Fernandes no Arraial do Tijuco.

Como em toda mobilidade individual, o projeto de Xica é apolítico. Isto fica claro em suas atitudes beneficentes e na sua indiferença frente a tortura e morte dá garimpeiro quilombola. Por oposição à esposa lisboeta de João Fernandes – doente, fria e branca – Xica corporifica em sua plenitude o mito da "vênus negra". Os seus favores, calor e recursos "excepcionais" são procurados com avidez pelos homens brancos e concedidos generosamente. As potencialidades liberadoras e criativas do erótico são confundidas, em todo momento, com deboche, libertinagem e oportunismo sexual. Na cena final Xica repete o episódio da "zoeira", logo após ter perdido seu protetor-amante e ter sido degradada à condição original pela comunidade branca. Nela é consumado o assassinato de caráter, consagrando a inconseqüência emocional e a incontinência sexual de Xica.

O aspecto utilitário no comportamento de Xica está registrado na habilidade mostrada para sair da condição de escrava através de uma das duas únicas alternativas possíveis – o quilombo constituindo a outra. Mas, por outro lado, o que fundamenta a vitalidade de Xica é uma infantilização de sua estrutura emocional. Ela age com um espontaneísmo nada racional frente a qualquer estímulo ou desejo. O seu navio exclusivo navegando em mar artificial é uma das testemunhas da imagem do negro e da mulher que nos é transmitida.

O que pretendia ser uma comédia séria sobre a liberdade do amor, acaba adquirindo toques de pornochanchada ufanista onde a mulher negra é vitimada.

(Carlos A. Hasenbalg)

Figura 20: Jornal Opinião, 1976

guntamos, não será a sua repressão um sintoma gravíssimo de sua enorme verdade, isto é, desta atração complementar, subjacente da nossa visão paternalista do mundo? A resposta parece positiva, já que – antes de ressurgir Xica da Silva, gloriosa e carnavalesca no filme de Carlos Diegues, sabíamos que existem *pretos de alma branca*, que *o dinheiro não traz felicidade* e que se *pode ser pobre e limpo!* E o que faz Xica da Silva é ,precisamente, inverter sua posição. É assim, inverter esses ditadinhos inocentes, revelando então que se há um preto de alma branca, há também um branco de alma negra. E se o dinheiro não traz felicidade, a felicidade só pode chegar onde não há dinheiro: no morro, no meio dos pobres e marginais. É pelo menos isso o que afirmam as nossas mais tradicionais, as nossas melhores cantigas populares. O brasileiro, como se diz, é fogo! E o fogo é brasileiro.

Pode-se observar agora, creio, o clima carnavalesco do filme. É que, a partir do encontro da escrava com o Contratador, tudo fica deslocado, tudo fica invertido, iguala-se, pois, Xica da Silva, ambiguamente, aos senhores e senhoras locais e, dialeticamente, hierarquizam-se suas relações com suas irmãs de senzala. Subverte-se, então, a hierarquia da ordem social do Tijuco. E, de fato, o que não se perdoa em Xica da Silva não é bem o romance com o senhor, mas o desvendamento aberto de tal relação e, pior ainda, o seu uso pela escrava, o que demonstra as suas possibilidades. O que não se perdoa, em outros termos, é a ascensão de Xica da Silva que, como certos jogadores de futebol, passaram do lixo ao luxo dos salões. Numa sociedade hierarquizada e paternalista, o ponto não é o encontro do forte com o fraco, mas a inversão do forte pelo fraco. É esse o momento perigoso e que indica a hora de moralizar.

A vitória de Xica é, portanto, fugaz e enganosa. Atuando apenas com os poderes místicos ou mágicos dos fracos, ela não consegue consolidar a inversão do seu mundo. Para isso, teria que forçosamente reforçar cada momento de sua jornada e assim poder consolidar a inversão. Por não ter podido fazer isso e, mais ainda, por ter tido uma alma branca, enquanto seu senhor e amante tinha uma alma negra e covarde, Xica da Silva termina no convento dos pretos, encontrando seu amigo rebelde, num episódio final que pretende mostrar – e muito corretamente – que não basta somente a força mágica. É preciso, sim, que tal força esteja aliada àquela que emana do revolucionário estrutural e secular, isto é, aquele que se rebela contra não apenas as pessoas (como fez Xica), mas as regras do jogo social. É preciso assim, e esta foi a grande e generosa mensagem deste excelente filme, acasalar o poder dos fracos (que é sobretudo o poder místico da esperança) com o poder secular do teórico revoltado.

Mas ninguém poderá se esquecer que foi Xica da Silva quem abriu os caminhos de uma prática. Era ela que sabia fazer "aquilo", ao passo que nós, pobres copentadores, só sabemos – como vencidos e teóricos – é escrever a história dos que venceram. Porque, e que ninguém se iluda: quem vence não escreve a História, faz!

(Roberto da Matta).

LEIA E ASSINE OPINIÃO

A senzala vista da casa grande

Alguém já disse que a arte não precisa estar na frente, porque a arte já é vanguarda. Como qualquer axioma, este deve ser pensado, porque em determinados momentos a arte pode refletir compreensões conservadoras. É isso que se pode apreender da arte cinematográfica, que consiste o filme *Xica da Silva*. Não poderíamos aceitá-lo enquanto aparência estética na medida em que, em arte forma é conteúdo. Quanto a sua penetração enquanto discurso e comunicação o condenaríamos ao "index" das obras proibidas. Proibida em função do desrespeito que impõe a um episódio da história de um povo, desrespeito quanto à história de todo um povo, desrespeito na medida em que vilipendia este povo, desrespeito por manter todos os estereótipos em relação a um povo que no momento procura, em função da sua autonomia cultural, se livrar justamente desses estereótipos.

Xica da Silva, em princípio é um equívoco total. Tentaremos analisá-lo em detalhes. Diríamos que ele é a projeção empobrecida de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freire, sem a riqueza empírica da obra do eminente sociólogo e sem as possibilidades críticas que a obra literária sugere. Portanto é um filme que em termos da crítica das relações raciais no Brasil, nos remete à Idade da Pedra.

Vejamos por que *Xica da Silva* é um equívoco. O diretor foge propositadamente à fidelidade histórica em relação ao episódio. Talvez seja uma justificativa afirmar que uma obra artística para se concretizar não pressupõe rigor científico. A fantasia é a matéria-prima para uma boa obra em cinema. Podemos concordar com isso. Não podemos concordar, entretanto, que o conhecimento de um povo que juntamente com o branco formou a nação brasileira esteja ausente em todos os momentos do filme, e que este se contente com o humor barato e grosseiro em cima dos estereótipos mais vulgares a respeito deste povo. Não. É inconcebível um cineasta que se diz com "amor ao povo" desconhecer esse mesmo povo. O amor pressupõe conhecimento.

O senhor Carlos Diegues é senil em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e já lhe concedo o fim da sua carreira cinematográfica). Num apanhado geral ele repete como já dissemos *Casa Grande e Senzala*. Os portugueses no filme, desde João Fernandes, passando pelo intendente, até o frouxo "inconfidente" são opressores, exploradores, mas complacentes com os negros escravos, sentimentais (o pai do "Inconfidente" e João Fernandes) e, acima de tudo, bons apreciadores dos jogos do amor. Os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inconsequentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor (cena em que Teodoro anui em formar um exército para salvar João Fernandes). O conflito racial (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas: a esposa insatisfeita do intendente, o padre bronco, a guarda impotente da cidade, e as crianças, com certeza egressas de um colégios interno inglês – educadas no atirar pedras. Mas isso tudo por despeito e não por uma motivação concreta.

Em suma, o *ethos* do português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros. Uma escravidão amena e divertida!

O senhor Carlos Diegues inicia seu filme com um João Fernandes em postura de "virtuose" flautista, coisa inconcebível em se tratando de um contratador, o mesmo que um pária, em que consistia a classe de funcionários enviados pela Coroa ao Brasil. Surpreendentemente, à medida em que se desenrola a ação,o contratador – Walmor Chagas, se transforma na imagem de um intelectual burguês angustiado no conflito entre o amor, o povo e a Coroa, compassivo, constrangido em oprimir (Teodoro, Xica, Cabeça etc). Será o imago do nosso cineasta em versão séc. XVIII?

O filme, justiça lhe seja feita, apresenta até alguns momentos de possível riqueza. Introduz o quilombo como alternativa da relação bipolar senhorio e escravaria. E aí o senhor Diegues, mesmo leve e ironicamente, poderia transmitir uma informação da maior importância, se determinasse o conflito real: quilombolas versus senhores e Xica da Silva, estes como representantes de uma outra classe. Mas ao mostrar que a Coroa Portuguesa dependia de uma outra estrutura social para explorar a riqueza das Gerais, ele se contenta em reforçar o mito do senhor bondoso, enfatizando que o colonizador até que era bonzinho, pois ao invés de explorar os negros, comprava os diamantes de Teodoro. E não que a organização social dirigida por Teodoro era tão autônoma a ponto de impor seu jogo, mantendo sua estrutura (pelo menos no momento) solidamente em bases econômicas. Diegues estende sua ignorância às últimas conseqüências ao desestruturar o próprio filme no episódio em que Xica da Silva recorre a Teodoro para salvar João Fernandes. O quilombola nega sua posição, até o momento coerente no filme, compactuando com a "zoeira" da mulher do contratador.

O filme é a projeção empobrecida de Casa Grande & Senzala



Neste momento, confesso que perdi as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro. O senhor Diegues, e quem mais quiser, pode aludir que o filme não possui uma proposta séria. Eu concordo, mas então que levassem à tela a última anedota do papagaio.

Talvez haja uma explicação pura esse procedimento. Se o senhor Carlos Diegues descesse um pouco da sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e a implicação da história do seu povo em si antes de confeccionar o filme, entenderia que, devido às relações sociais e culturais, ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua oposição em termos de homem e de raça. Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto. Deste modo, reprime-o dentro de si, e, ao se debruçar sobre um episódio da sua própria história, colocando o negro (Xica da Silva – Teodoro) como seu herói, tripudia profundamente sobre ele.

O diretor não trata com o carinho necessário seu herói, de maneira a que sua identificação com ele (o herói) resgate o próprio senhor Diegues. Não estou querendo dizer que o tratasse de uma maneira idealista, nem como o vencedor. Mas sabe-se que qualquer autor ao formular seu herói, tem o cuidado de sustentá-lo, e isso ao nível do inconsciente, de maneira que a compreensão do mesmo encerre uma alternativa.

Mas como esperar isso do nosso cineasta? Aqui não falaremos nem do que ele faz com Xica da Silva, que veremos adiante. O senhor Diegues destrói Teodoro. Desde o princípio Todoro, como os demais personagens, passeia como um "zumbi" pelo filme. Mas enquanto o senhor Diegues não toma conhecimento dele, ele caminha paralelamente às cenas grotescas representadas por Xica da Silva e sua "entourage" ululante, de uma maneira correta.

Ao "assaltar" o contratador na sua chegada, Teodoro delinea o impacto histórico e (se não fosse o senhor Diegues) artístico, ao estabelecer sua autonomia, fazendo ver a João Fernandes que não faz parte da sua "troupe". E o faz marcando o limite entre si e o contratador. Teodoro estabelece a relação econômica entre o liberto quilombola e o sistema econômico dominante.

Adiante, num momento de única beleza no filme, o mesmo Teodoro separa-se totalmente da ordem onde se encontra o contratador, Xica da Silva e Cabeça, comprando sua mulher pelo preço justo do mercado, assegurando com o resgate do seu filho a permanência de si mesmo e da sua organização social através da história e do filme.

Entretanto, o senhor Diegues até então não tinha percebido Teodoro. Quando ele percebeu o ponto crucial, o que seria seu herói, penso que ele vislumbrou o seu "negro interno". Era melhor que ele deixasse Teodoro de lado, como vinha fazendo, e se preocupasse com a sua Xica pitoresca. O quilombola, sem o tratamento do diretor, poderia manter a alternativa do próprio filme contra toda a mediocridade do resto. No momento em que ele é tratado pelo senhor Diegues, este o destrói incontinenti. Neste momento, estranhamente, o diretor recorreu à fidelidade histórica, coisa que propositadamente não tinha feito.

Se fosse possível ao diretor a projeção positiva da sua fantasia sobre o negro, ele manteria Teodoro simbolicamente até o fim. Mas o senhor Diegues destrói o clímax da sua obra, como com certeza faz com seu "negro interno". Por outro lado, talvez num reflexo da sua compreensão sobre sexualidade, ou seja, algo destruidor e destrutivo, a morte posterior de Teodoro, na concepção do diretor está diretamente ligada ao intercurso sexual de Xica da Silva com o mesmo.

Analisando a cena na qual sur-

Bem nascido e bem dotado

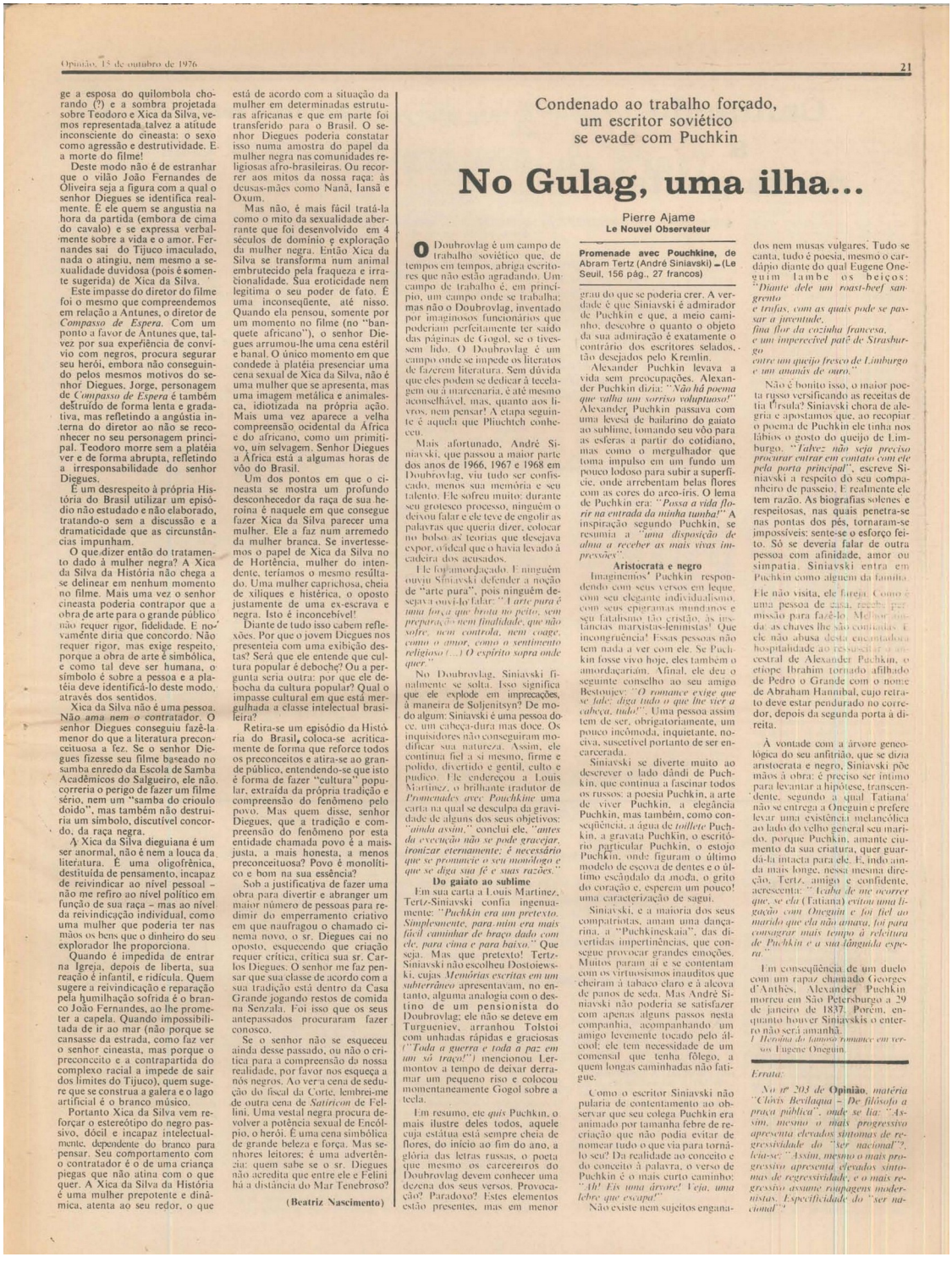
Xica da Silva é um instante altamente estilizado da nossa História. Porisso mesmo fiquei muito decepcionado com o mais recente livro de C.R. Boxer, professor emérito de Português da Universidade de Londres, brasilianista antigo, erudito e sério. O livro em questão, publicado ano passado por Duckworth, Londres, chama-se *Maria e a Misoginia* e ostenta o extenso subtítulo de *As Mulheres na Expansão Ibérica de Além-Mar, 1415-1815: alguns fatos, fantasias e personalidades*. Pois este bom Boxer simplesmente esqueceu de falar na Xica. Esqueceu de um livro que certamente conhece, o excelente *Memórias do Distrito Diamantino*, de Joaquim Felício dos Santos. Do capítulo 15 deste livro que completou um século em 1964 Xica sai voando como negra borboleta faiscante de pedras, acompanhada de "doze mulatas esplendidamente trajadas".

Se o Boxer, no entanto, cometeu essa gafe, Cacá Diegues, com o filme da Xica, rendeu a mais bela das homenagens à extraordinária mulher que, filha de um português e de uma escrava tão escrava que se chamava singelamente Maria da Costa, conseguiu reinar em Diamantina como não importa que fidalga dissoluta de principado italiano do Renascimento. Tu escreví, nos anos 50, um ato teatral sobre Xica, levado à cena na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com Nevolanda Amorim e Othon Bastos. Com os azulejos que pintou na pedra dos jardins da Escola e com sua direção, Ratto fez uma capitosa síntese de Diamantina e Florença. O espetáculo foi diante da Escola e debaixo de mangueiras. Caíam mangas sobre a platéia.

A vida real de Xica terminou ninguém sabe como e felizmente os roteiristas João Felício dos Santos e Cacá não cederam à tentação de tornar seu fim trágico. Outro raro acerto do filme foi o encontro de *Zezé* Motta para o papel-título. Joaquim Felício escreveu suas *Memórias* uns cem anos depois dos acontecimentos narrados no capítulo 15. De suas avós, parentes e de pessoas gradas de Diamantina ouviu descrições da Xica como mulher medonha de feio. "feições grosseiras, alta, corpulenta, cabeça raspada". Fiquei convencido, de estalo, ao ler o livro, que Joaquim Felício só ouviu mentiras. As velhas Sinhás tiravam de Xica sua vingança póstuma. E os Sinhós, que haviam deitado olhos gulosos à Xica, onde iam buscar coragem para descrever certo? Pois na estranha e elétrica beleza de *Zezé* Motta este filme bem nascido e bem dotado parece ter dado uma de mudum: Xica Motta ou *Zezé* da Silva são para mim, de agora em diante, a mesma mítica pessoa.

(Antônio Callado)

Figura 21: Jornal Opinião, 1976



ge a esposa do quilombola chorando (?) e a sombra projetada sobre Teodoro e Xica da Silva, vemos representada talvez a atitude inconsciente do cineasta: o sexo como agressão e destrutividade. E a morte do filme!

Deste modo não é de estranhar que o vilão João Fernandes de Oliveira seja a figura com a qual o senhor Diegues se identifica realmente. É ele quem se angustia na hora da partida (embora de cima do cavalo) e se expressa verbalmente sobre a vida e o amor. Fernandes sai do Tijuco imaculado, nada o atingiu, nem mesmo a sexualidade duvidosa (pois é somente sugerida) de Xica da Silva.

Este impasse do diretor do filme foi o mesmo que compreendemos em relação a Antunes, o diretor de *Compasso de Espera*. Com um ponto a favor de Antunes que, talvez por sua experiência de convívio com negros, procura segurar seu herói, embora não conseguindo pelos mesmos motivos do senhor Diegues. Jorge, personagem de *Compasso de Espera* é também destruído de forma lenta e gradativa, mas refletindo a angústia interna do diretor ao não se reconhecer no seu personagem principal. Teodoro morre sem a platéia ver e de forma abrupta, refletindo a irresponsabilidade do senhor Diegues.

É um desrespeito à própria História do Brasil utilizar um episódio não estudado e não elaborado, tratando-o sem a discussão e a dramaticidade que as circunstâncias impunham.

O que dizer então do tratamento dado à mulher negra? A Xica da Silva da História não chega a se delinear em nenhum momento no filme. Mais uma vez o senhor cineasta poderia contrapor que a obra de arte para o grande público não requer rigor, fidelidade. E novamente diria que concordo. Não requer rigor, mas exige respeito, porque a obra de arte é simbólica, e como tal deve ser humana, o símbolo é sobre a pessoa e a platéia deve identificá-lo deste modo, através dos sentidos.

Xica da Silva não é uma pessoa. Não *ama nem o contratador*. O senhor Diegues conseguiu fazê-la menor do que a literatura preconceituosa a fez. Se o senhor Diegues fizesse seu filme baseado no samba enredo da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, ele não correria o perigo de fazer um filme sério, nem um "samba do crioulo doido", mas também não destruiria um símbolo, discutível concordo, da raça negra.

A Xica da Silva dieguiana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal – não me refiro ao nível político em função de sua raça – mas ao nível da reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona.

Quando é impedida de entrar na Igreja, depois de liberta, sua reação é infantil, e ridícula. Quem sugere a reivindicação e reparação pela humilhação sofrida é o branco João Fernandes, ao lhe prometer a capela. Quando impossibilitada de ir ao mar (não porque se cansasse da estrada, como faz ver o senhor cineasta, mas porque o preconceito e a contrapartida do complexo racial a impede de sair dos limites do Tijuco), quem sugere que se construa a galera e o lago artificial é o branco músico.

Portanto Xica da Silva vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar. Seu comportamento com o contratador é o de uma criança piegas que não atina com o que quer. A Xica da Silva da História é uma mulher prepotente e dinâmica, atenta ao seu redor, o que está de acordo com a situação da mulher em determinadas estruturas africanas e que em parte foi transferido para o Brasil. O senhor Diegues poderia constatar isso numa amostra do papel da mulher negra nas comunidades religiosas afro-brasileiras. Ou recorrer aos mitos da nossa raça: às deusas-mães como Nanã, Iansã e Oxum.

Mas não, é mais fácil tratá-la como o mito da sexualidade aberrante que foi desenvolvido em 4 séculos de domínio e exploração da mulher negra. Então Xica da Silva se transforma num animal embrutecido pela fraqueza e irracionalidade. Sua eroticidade nem legitima o seu poder de fato. É uma inconseqüente, até nisso. Quando ela pensou, somente por um momento no filme (no "banquete africano"), o senhor Diegues arrumou-lhe uma cena estéril e banal. O único momento em que condede à platéia presenciar uma cena sexual de Xica da Silva, não é uma mulher que se apresenta, mas uma imagem metálica e animalesca, idiotizada na própria ação. Mais uma vez aparece a velha compreensão ocidental da África e do africano, como um primitivo, um selvagem. Senhor Diegues a África está a algumas horas de vôo do Brasil.

Um dos pontos em que o cineasta se mostra um profundo desconhecedor da raça de sua heroína é naquele em que consegue fazer Xica da Silva parecer uma mulher. Ele a faz num arremedo da mulher branca. Se invertessemos o papel de Xica da Silva no de Hortência, mulher do intendente, teríamos o mesmo resultado. Uma mulher caprichosa, cheia de vilipes e histérica, o oposto justamente de uma ex-escrava e negra. Isto é inconcebível!

Diante de tudo isso cabem reflexões. Por que o jovem Diegues nos presenteia com uma exibição destas? Será que ele entende que cultura popular é deboche? Ou a pergunta seria outra: por que ele debocha da cultura popular? Qual o impasse cultural em que está mergulhada a classe intelectual brasileira?

Retira-se um episódio da História do Brasil, coloca-se acriticamente de forma que reforce todos os preconceitos e atira-se ao grande público, entendendo-se que isto é forma de fazer "cultura" popular, extraída da própria tradição e compreensão do fenômeno pelo povo. Mas quem disse, senhor Diegues, que a tradição e compreensão do fenômeno por esta entidade chamada povo é a mais justa, a mais honesta, a menos preconceituosa? Povo é monolítico e bom na sua essência?

Sob a justificativa de fazer uma obra para divertir e abranger um maior número de pessoas para redimir do emperramento criativo em que naufragou o chamado cinema novo, o sr. Diegues cai no oposto, esquecendo que criação requer crítica, crítica sua sr. Carlos Diegues. O senhor me faz pensar que sua classe de acordo com a sua tradição está dentro da Casa Grande jogando restos de comida na Senzala. Foi isso que os seus antepassados procuraram fazer conosco.

Se o senhor não se esqueceu ainda desse passado, ou não o critica para a compreensão da nossa realidade, por favor nos esqueça a nós negros. Ao ver a cena de sedução do fiscal da Corte, lembrei-me de outra cena de *Satiricon* de Fellini. Uma vestal negra procura devolver a potência sexual de Encólpio, o herói. É uma cena simbólica de grande beleza e força. Mas senhores leitores: é uma advertência: quem sabe se o sr. Diegues não acredita que entre ele e Felini há a distância do Mar Tenebroso?

(Beatriz Nascimento)

Condenado ao trabalho forçado, um escritor soviético se evade com Puchkin

No Gulag, uma ilha...

Pierre Ajame
Le Nouvel Observateur

Promenade avec Pouchkine, de Abram Tertz (André Siniavski) – (Le Seuil, 156 pág., 27 francos)

O Doubrovlag é um campo de trabalho soviético que, de tempos em tempos, abriga escritores que não estão agradando. Um campo de trabalho é, em princípio, um campo onde se trabalha; mas não o Doubrovlag, inventado por imaginosos funcionários que poderiam perfeitamente ter saído das páginas de Gogol, se o tivessem lido. O Doubrovlag é um campo onde se impede os literatos de fazerem literatura. Sem dúvida que eles podem se dedicar à tecelagem ou à marcenaria, é até mesmo aconselhável, mas, quanto aos livros, nem pensar! A etapa seguinte é aquela que Pliuchtch conheceu.

Mais afortunado, André Siniavski, que passou a maior parte dos anos de 1966, 1967 e 1968 em Doubrovlag, viu tudo ser confiscado, menos sua memória e seu talento. Ele sofreu muito durante seu grotesco processo, ninguém o deixou falar e ele teve de engolir as palavras que queria dizer, colocar no bolso as teorias que desejava expor, o ídeal que o havia levado à cadeira dos acusados.

Ele foi amordaçado. E ninguém ouviu Siniavski defender a noção de "arte pura", pois ninguém desejava ouvi-lo falar: *"Uma arte pura é uma força que brota no peito, sem preparação nem finalidade, que não sofre, nem controla, nem coage, como o amor, como o sentimento religioso (...) O espírito sopra onde quer."*

No Doubrovlag, Siniavski finalmente se solta. Isso significa que ele explode em imprecações, à maneira de Soljenitsyn? De modo algum: Siniavski é uma pessoa doce, um cabeça-dura mas doce. Os inquisidores não conseguiram modificar sua natureza. Assim, ele continua fiel a si mesmo, firme e polido, divertido e gentil, culto e pudico. Ele endereçou a Louis Martinez, o brilhante tradutor de *Promenades avec Pouchkine* uma carta na qual se desculpa da gravidade de alguns dos seus objetivos: *"ainda assim,"* conclui ele, *"antes da execução não se pode gracejar, ironizar eternamente; é necessário que se pronuncie o seu monólogo e que se diga sua fé e suas razões."*

Do gaiato ao sublime

Em sua carta a Louis Martinez, Tertz-Siniavski confia ingenuamente: *"Puchkin era um pretexto. Simplesmente, para mim era mais fácil caminhar de braço dado com ele, para cima e para baixo."* Que seja. Mas que pretexto! Tertz-Siniavski não escolheu Dostoiewski, cujas *Memórias escritas em um subterrâneo* apresentavam, no entanto, alguma analogia com o destino de um pensionista do Doubrovlag; ele não se deteve em Turgueniev, arranhou Tolstoi com unhadas rápidas e graciosas (*"Toda a guerra e toda a paz em um só traço!"*) mencionou Lermontov a tempo de deixar derramar um pequeno riso e colocou momentaneamente Gogol sobre a teela.

Em resumo, ele *quis* Puchkin, o mais ilustre deles todos, aquele cuja estátua está sempre cheia de flores, do início ao fim do ano, a glória das letras russas, o poeta que mesmo os carcereiros do Doubrovlag devem conhecer uma dezena dos seus versos. Provocação? Paradoxo? Estes elementos estão presentes, mas em menor grau do que se poderia crer. A verdade é que Siniavski é admirador de Puchkin e que, a meio caminho, descobre o quanto o objeto da sua admiração é exatamente o contrário dos escritores selados, tão desejados pelo Kremlin.

Alexander Puchkin levava a vida sem preocupações. Alexander Puchkin dizia: *"Não há poema que valha um sorriso voluptuoso!"* Alexander Puchkin passava com uma levesa de bailarino do gaiato ao sublime, tomando seu vôo para as esferas a partir do cotidiano, mas como o mergulhador que toma impulso em um fundo um pouco lodoso para subir a superfície, onde arrebentam belas flores com as cores do arco-íris. O lema de Puchkin era: *"Passa a vida florir na entrada da minha tumba!"* A inspiração segundo Puchkin, se resumia a *"uma disposição de alma a receber as mais vivas impressões"*.

Aristocrata e negro

Imaginemos Puchkin respondendo com seus versos em leque, com seu elegante individualismo, com seus epigramas mundanos e seu fatalismo tão cristão, às investidas marxistas-leninistas! Que incongruência! Essas pessoas não tem nada a ver com ele. Se Puchkin fosse vivo hoje, eles também o amordaçariam. Afinal, ele deu o seguinte conselho ao seu amigo Bestoujev: *"O romance exige que se fale, diga tudo o que lhe vier a cabeça, tudo!"*. Uma pessoa assim tem de ser, obrigatoriamente, um pouco incômoda, inquietante, nociva, suscetível portanto de ser encarcerada.

Siniavski se diverte muito ao descrever o lado dândi de Puchkin, que continua a fascinar todos os russos: a poesia Puchkin, a arte de viver Puchkin, a elegância Puchkin, mas também, como conseqüência, a água de *toillete* Puchkin, a gravata Puchkin, o escritório particular Puchkin, o estojo Puchkin, onde figuram o último modelo de escova de dentes e o último escândalo da moda, o grito do coração e, esperem um pouco! uma caracterização de sagui.

Siniavski, e a maioria dos seus compatriotas, amam uma dançarina, a "Puchkineskaia", das divertidas impertinências, que consegue provocar grandes emoções. Muitos param aí e se contentam com os virtuosismos inauditos que cheiram à tabaco claro e à alcova de panos de seda. Mas André Siniavski não poderia se satisfazer com apenas alguns passos nesta companhia, acompanhando um amigo levemente tocado pelo álcool; ele tem necessidade de um comensal que tenha fôlego, a quem longas caminhadas não fatigue.

Como o escritor Siniavski não pularia de contentamento ao observar que seu colega Puchkin era animado por tamanha febre de recriação que não podia evitar de nomear tudo o que via para torná-lo seu? Da realidade ao conceito e do conceito à palavra, o verso de Puchkin é o mais curto caminho: *"Ah! Eis uma árvore! Veja, uma lebre que evapa!"*

Não existe nem sujeitos enganados nem musas vulgares. Tudo se canta, tudo é poesia, mesmo o cardápio diante do qual Eugene Oneguim lambe os beiços: *"Diante dele um roast-beef sangrento*
e trufas, com as quais pode se passar a juventude,
fina flor da cozinha francesa,
e um imperecível patê de Strasburgo
entre um queijo fresco de Limburgo
e um ananás de ouro."

Não é bonito isso, o maior poeta russo versificando as receitas de tia Úrsula? Siniavski chora de alegria e apostamos que, ao recopiar o poema de Puchkin ele tinha nos lábios o gosto do queijo de Limburgo. *"Talvez não seja preciso procurar entrar em contato com ele pela porta principal"*, escreve Siniavski a respeito do seu companheiro de passeio. E realmente ele tem razão. As biografias solenes e respeitosas, nas quais penetra-se nas pontas dos pés, tornaram-se impossíveis: sente-se o esforço feito. Só se deveria falar de outra pessoa com afinidade, amor ou simpatia. Siniavski entra em Puchkin como alguem da família.

Ele não visita, ele farreia. Como é uma pessoa de casa, recebi permissão para fazê-lo. Melhor ainda: as chaves lhe são confiadas e ele não abusa desta encantadora hospitalidade ao ressuscitar o ancestral de Alexander Puchkin, o etíope Ibrahim tornado afilhado de Pedro o Grande com o nome de Abraham Hannibal, cujo retrato deve estar pendurado no corredor, depois da segunda porta à direita.

À vontade com a árvore geneológica do seu anfitrião, que se dizia aristocrata e negro, Siniavski põe mãos à obra: é preciso ser íntimo para levantar a hipótese, transcendente, segundo a qual Tatiana[1] não se entrega a Oneguin e prefere levar uma existência melancólica ao lado do velho general seu marido, porque Puchkin, amante ciumento da sua criatura, quer guardá-la intacta para ele. E, indo ainda mais longe, nessa mesma direção, Tertz, amigo e confidente, acrescenta: *"Teria de me ocorrer que, se ela* (Tatiana) *evitou uma ligação com Oneguin e foi fiel ao marido que ela não amava, foi para consagrar mais tempo à releitura de Puchkin e a sua lânguida espera."*

Em conseqüência de um duelo com um rapaz chamado Georges d'Anthès, Alexander Puchkin morreu em São Petersburgo a 29 de janeiro de 1837. Porém, enquanto houver Siniavskis o enterro não será amanhã.

1 Heroína do famoso romance em versos Eugene Oneguin.

Errata:

No nº 203 de **Opinião**, *matéria "Clóvis Bevilaqua – De filósofo a praça pública", onde se lia: "Assim, mesmo o mais progressivo apresenta elevados sintomas de regressividade do "ser nacional"?, leia-se: "Assim, mesmo o mais progressivo apresenta elevados sintomas de regressividade, e o mais regressivo assume roupagens modernistas. Especificidade do "ser nacional"".*

Figura 22: Jornal Opinião, 1976



22 Opinião, 15 de outubro de 1976

Cantando a nossa gente

A canção de nossa gente, de Eduardo Galeano (Editora Folhetim, Rio, 1976, Cr$ 60,00)

Ao iniciar a leitura de *A Canção de Nossa Gente*, de Eduardo Galeano, autor cuja obra mais conhecida é o ensaio *Las Venas Abiertas de America Latina*, poder-se-ia achar necessário possuir uma relativa prevenção contra este mais recente livro do diretor da recém fechada revista argentina *Crisis*. Principalmente porque após o *boom* da ficção hispano-americana, com Borges, Cortazar, Garcia Marques, Vargas Llosa, Fuentes e outros, parece que uma nova movimentação editorial começa a estourar – e já agora o Brasil participando intensamente – com escritores que, em sua maioria, têm seu ganha-pão na atividade jornalística.

Curiosamente, o aspecto da profissão de jornalista – que poderia aparecer como uma generalização pouco elucidativa da nova onda – está servindo ao menos aqui no Brasil, para situar um tipo de produção literária – basicamente no gênero de conto e de romance, cuja linguagem vem se caracterizando, salvo raras exceções, pelo seu não questionamento enquanto vínculo ou prática de uma instituição: a literária. Este não admitir que a palavra do ficcionista não pode ou não tem de retratar objetivamente a realidade social tem causado o aparecimento de vários trabalhos de ficção em que seus autores – jornalistas apenas reduplicam – na prática literária, uma ideologia pré-existente ao próprio livro enquanto processo criativo.

Num primeiro instante, *A Canção de Nossa Gente* oferece este perigo. A fama de Eduardo Galeano enquanto jornalista e ensaísta exigiu que se tivesse um cuidado especial para não tomá-lo – o livro *A Canção de Nossa Gente* – como mais um romance de idéia em que a verdade do texto estivesse num espaço institucional mais abrangente do que o espaço especificamente literário.

Dividido em 39 partes que podem ser lidas independentemente, pois são autônomas, *A Canção de Nossa Gente* é tanto um livro de contos quanto um romance, pois as partes se deixam estruturar de modo complementar. Ao nível da frase, não há nenhuma novidade formal. O que chama a atenção é a ausência de pontos de referência geográficos. O que acontece n'*A Canção* é o que acontece em qualquer lugar do continente sul-americano. Os personagens são todos uns marginalizados que o sistema – visto no livro como uma máquina nebulosa – foi incapaz de absorver positivamente. E são todos eles marcados. Ganapan é negro. Buscavida, um pobre trambiqueiro. Mariano é o classe média recém saído da prisão onde foi parar por motivos políticos. Há inúmeros outros personagens mais ou menos interessantes.

Ainda que autênticos clichês, estes três principais personagens se mantêm literariamente porque Galeano recusou dar nome às causas das dificuldades que eles vão encontrando. Ao evitar a contextualização específica, evitando os recursos simplistas do tom ingênuo e panfletário, o autor conseguiu um modo de escrever condizente com o fim a que se propôs. E se Eduardo Galeano não recusou uma técnica mais ou menos simples de tornar lírico fatos trágicos como a violência e a fome, foi para provocar um efeito novo através do uso abusivo da repetição temática.

De suas 39 partes, a primeira é um poema de 33 versos postos todos na forma interrogativa. Sete outras partes são transcrições de documentos do Tribunal del Santo Oficio de la Inquisicion de Lima e del Santo Oficio de la Inquisicion en las Provincias del Plata. As demais partes, quando não são contos autônomos quase-perfeitos, quando não são uma rajada de diálogos, são às vezes, devaneios líricos repletos de violência e insatisfação. Com tanta ruptura em seu ritmo devido ao aspecto de colagem, *A Canção* superou a estrutura de muitos livros de idéia cujas verdades só podem ser achadas no social, e não internamente, na verossimilhança de uma narrativa estruturalmente coerente.

Como se não bastasse a recusa da linearidade, Eduardo Galeano usa o artifício da incoerência para torná-lo ainda mais áspero. Em vários trechos, seu texto vai na terceira pessoa e de repente, sem nenhum aviso prévio, passa para a primeira. Com uma afinada confusão de terceira pessoa com a primeira, *A Canção* parece exigir do leitor, uma leitura em que este se veja atingido moralmente. Mais do que expirar prazer, o livro inspira respeito.

Apesar da exuberância de sua montagem, *A Canção de Nossa Gente* não chega a ser imprescindível para os que se interessam pelo procedimento barroco mais amplo. Também para os que se acham na ponta de lança de uma literatura conscientemente experimental, esta obra talvez seja redundante com relação ao que já foi feito em termos de ficção, entre os hispano-americanos. Mas para os que ainda desejam ser uma literatura de tese, de idéia, da chamada arte engagée, *A Canção* poderá mostrar as qualidades de sua estirpe. Sua música não é a mesma de *a rose is a rose is a rose*. Qual rosa falsa num jardim de editoras, editorias e editoriais, *A Canção de Nossa Gente* é mais simples do que as repetições ambíguas e renovadoras da palavra contemporânea. **(Alfredo Herkenhoff)**

Plantando raízes eruditas

Música popular. Música erudita. A divisão reflete o que acontece na sociedade em que a música é produzida e/ou consumida. Mesmo dentro dos dois grandes ramos da música há divisões ligadas às camadas que consomem produtos diferentes. Waldik Soriano, Odair José, Chico Buarque, Caetano Veloso, Clara Nunes, Ivone de Lara etc., por pertencerem à música popular não atingem pessoas pertencentes à mesma camada social. Mas no II Encontro Nacional de Compositores, mês passado em Brasília, uma parte das conclusões não parece levar em conta divisões dentro da música erudita contemporânea brasileira.

Reunindo compositores, mestres, regentes e estudantes de música de todo o Brasil, o II Encontro aprovou entre outras propostas a que pede o cumprimento rigoroso de uma lei de 1937 que obriga a inclusão de autores brasileiros natos em qualquer programa musical que se realize em território nacional. Durante o conclave o maestro e compositor Marlos Nobre no seu papel de presidente do Instituto Nacional de Música, órgão do Ministério da Educação e Cultura, apresentou aos presentes os projetos do INM que incluem a encomenda de 60 obras a compositores brasileiros e convênio com a Phonogram para a gravação de discos de música erudita brasileira.

O tom assistencialista foi quebrado por um dos participantes, o prof. Willy Correa de Oliveira, da Universidade de São Paulo, USP. A opinião do professor é que a tônica de um encontro de compositores não deve se referir à criação de um mercado para a música erudita. Posição elitista de quem não quer sair da torre de marfim artística e meter a mão da massa da vida prática? Não me parece. Elitista é um grupo se reunir para decidir quais os melhores meios de substituir uma imposição cultural – a música estrangeira predominantemente divulgada pelas grandes empresas do ramo – por outra igualmente vinda de cima para baixo.

Levar uma grande quantidade de obras de compositores brasileiros ao grande público pode tornar sua produção digerida mas não significa que terá uma inserção cultural fértil. A solução, ou melhor, o encaminhamento do problema, parece exigir mais dos compositores do que um simples apelo ao poder dominante. Como diz Willy: "Não adianta querer entender e resolver o problema da criação de um mercado para a música erudita brasileira. É preciso saber por que a sociedade impõe certas coisas aos seus criadores".

Mas mesmo essa imposição, ao nível do público, pode ter efeitos contraditórios. *O Estado de S. Paulo* (30-9) ouviu de um estudante de 19 anos que assistia ao concerto do Quinteto Villa Lobos e do Núcleo Música Nova no Municipal paulista: "Até recentemente eu só ouvia música popular. Mas com o tempo, a partir da elaboração cada vez maior da chamada música pop, fui sentindo que não há porque deixar de lado qualquer tipo de som. Acho que a tendência é de que os rótulos terminem morrendo... Há questão de meses comecei a comprar discos de Vivaldi, Bach e, sem exagero, posso dizer que descobri um outro universo musical".

Entretanto os compositores que esperam mais do Estado em defesa da divulgação de suas obras parecem estar remando junto com uma forte corrente. No mesmo Encontro o coronel Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos, presidente da Radiobrás, afirmou que os quarenta por cento de analfabetos da população brasileira não estão interessados em música erudita. Mas a situação pode ser modificada através do fornecimento lento, gradual e persistente de subsídios culturais num "verdadeiro trabalho de catequese que pode estender-se por até 30 anos". Ele informou ainda que atualmente a programação musical da Radiobrás inclui 70% de música brasileira e o objetivo é chegar a 100 por cento. O coronel Wandeck afirmou ainda que seu principal compromisso é com a preservação das raízes culturais brasileiras. **(Júlio Cesar Montenegro).**

XADREZ

Londres x Nova Iorque

Leonard Barden

O match entre Londres e Nova Iorque, a ser disputado pelo sistema de telex transatlântico em disputa do troféu do Banco Lloyds, reviverá a tradição dos matches anglo-americanos que foram de grande importância para o xadrez internacional antes da I guerra mundial e nos anos 20.

Em Londres o terminal de telex estará no Bloonsbury Center Hotel, perto da Russel Square, e em Nova Iorque será jogado no Manhattan Chess Club, 155 East 55 th Street.

As equipes estão formadas por seis Mestres: uma mulher e cinco jogadores (juniors), além de um "Fabuleiro de Honra" cujos resultados não serão computados para o torneio. A Western Union International, a melhor companhia de telecomunicações de ultramar, será responsável pelos locais para os espectadores, além de um sistema de telex de ligação dupla, para as mensagens de ida e volta, o que assegurará uma comunicação mais rápida, se comparado ao match por telex jogado no princípio deste ano, entre Londres e Belgrado.

No que diz respeito à cidade de origem dos jogadores, a intenção dos organizadores foi dar uma interpretação flexível à formação das equipes, tanto de Londres como de Nova Iorque. Esta última equipe é a favorita, ainda que os resultados sejam incertos. Os prováveis competidores (por paresl, segundo a ordem dos tabuleiros, são: Miles X Shamkovitch; Hartston Zuckerman; Mestel X Soltis; Nuna X Bisguier; Whiteley X Mednis; Beilin X Kaplan; Susan Caldwell X Rachel Crotto; Goodman X Rohde; Pigott X Moskow; Hodgson (13) X Wilder (14); Short (11) X Benjamin (12); Carr (8) X Jovanovic (8), e no "Fabuleiro de Honra" Sir Stuart Milner-Barry X Edward Lasker (de 90 anos) que, nesta partida, baterá o recorde do falecido Jaques Mieses, como o jogador mais velho do mundo a participar num campeonato internacional de xadrez. O Secretário de Comércio da Inglaterra, Edmund Dell, inaugurará oficialmente o match; ele foi, há anos atrás, campeão juvenil de Londres e é atualmente um dos mais fortes jogadores do Parlamento.

O match deverá ser interessante; não apenas por causa de suas características especiais, mas também pelos resultados da confrontação entre os Mestres, pois isto dará uma idéia da possível performance da equipe inglesa que jogará na Olimpíada de Xadrez a se realizar no próximo mês em Haifa. A recente saída da Iugoslávia do torneio de Haifa, juntamente com os países do Leste europeu, coloca as equipes dos EUA, Alemanha Ocidental, Holanda e Argentina acima da equipe masculina da Inglaterra. A equipe feminina inglesa não tem nenhuma chance. A possibilidade de boa colocação da equipe inglesa em Haifa será mais visível se os ingleses obtiverem êxito no match transatlântico.

É nos valores novos que Nova Iorque aparece como a favorita. Michael Rohde, que aos 17 anos já é um Mestre internacional, Michael Wilder, o mais jovem Mestre dos EUA desde Bobby Fischer, e Joel (12) cuja recente vitória sobre um Mestre internacional publicamos esta semana, são os grandes Mestres potenciais que serão rivais muito difíceis, mesmo para jovens e talentosos Mestres. Bruce Amos (IM, Canadá, nível 227) – Joel Benjamin (12 anos)

Abertura Ruy Lopez (Manhattan Internacional, 1976)

1 P-4R P-4R 2 C-3BR C-3BD 3 B-5C P-3TD 4 B-4T C-3B 5 O-O B-2R 6 T-1R P-4CD 7 B-3C O-O 8 P-4D P-3D 9 P-3B B-5C 10 B-3R PxP 11 PxP C-4TD 12 B-2B C-5B 13 B-1B P-4B 14 P-3CD C-3C 15 B-2C (é melhor 15 C-2D PxP 16 P-3TR B-4T 17 P-4CR e 18 CxP) PxP 16 BxP CD-2D 17 CD-2D T-1B 18 P-4TD C-4R 19 PxP PxP 20 T-2T C-3B 21 B-3B C-4R 22 B-1T C-3B 23 B-3B C-4R 24 T-3R (as Brancas podem empatar com repetição de jogadas, mas recusa provavelmente levando em consideração que seu adversário é um garoto de 12 anos, mas, como veremos, agora as Pretas obtêm um ataque forte) BxC 25 PxB C-4T 26 C-1B B-4C (C-5BR, tentando T-3B e D-1B-6T parece muito mais coerente) 27 BxC BxT 28 BxPD D-4C veque 29 C-3C TR-1D 30 PxB DxP veque 31 R-1B CxC seque 32 PxC D-3T 33 P-5R D-8T veque 34 R-2B D-7T veque 35 R-3R DxP 36 B-3D? (permitindo a entrada das peças pretas; 36 D-3D mantém abertas as possibilidades) T-6B 37 T-2BD TxP 38 T-5B D-4C veque 39 P-4B (39 R-2R TxB) D-6C veque 40 R-4R T-5C veque 41 Abandonam. Só agora se vê que se 41 R-5B D-3C mate ou 41 R-5D D-7C veque e ganham.

Problema nº 205:

Perlaska vs. Grassi. Como 1907. É uma posição típica da escola antiga, posição que hoje nunca poderia ser vista nos torneios e matches modernos. A Dama preta ganhou 5 peões, mas seu flanco Dama está sem desenvolvimento. Por outro lado, todas as peças brancas estão em atividade. Jogam as Brancas. Como termina o jogo?

Solução do nº anterior: 1C-7R (ameaça 2 C-2B) C-4B 2 C-6B, ou se C-4R 2 D-6C. Todas as jogadas do C-5D das Brancas são respondidas pelo C-6D das Pretas, com exceção da 1 C-4BR que é respondida por R-5R. É um desafio para os solucionadores.

Figura 23: Jornal Opinião, 1976

INDICAÇÕES

CINEMA

Festival do Cinema Soviético — dia 15, às 16h30m e às 18h30m, **A Estação de Bielo Rússia**, de Andrei Smirnov, e dia 16, às 16h30m e 18h30m, **O Mistério da Porta de Ferro**, de Mikhaeil Ivsovsky. No auditório da Cinemateca do MAM (Rio).

A Lenda de Ubirajara, de André Luiz de Oliveira, Brasil, 1975. Adaptação do romance homônimo de José de Alencar. Dia 16, às 21h, no Cineclube Macunaíma (Rio).

Mulheres e Milhões, de Jorge Ileli. Brasil, 1961. Assalto à brasileira. Dia 15, às 21h, no Cineclube Glauber Rocha (Rio).

O Silêncio (Tystnaden), de Ingmar Bergman, Suécia, 1964. Dia 17, às 20h30m, no Cineclube Glauber Rocha (Rio).

Os Novos Centuriões, de Richard Fleischer, Estados Unidos, 1974. As heróicas aventuras de um grupo de policiais baseadas em **best seller** literário de Joseph Wagambaugh. Dia 15, às 22h, e dia 16, às 18h, no Cineclube Estácio de Sá (Rio).

Le Million, de René Clair, França, 1931. Dia 15, às 19h, no MIS (São Paulo).

La Chienne, de Jean Renoir, França, 1931. Dia 15, às 21h, no MIS (São Paulo).

O Caminho da Vida, de N. Ekk. Dia 16, às 19h, no MIS (São Paulo).

Freaks, de Tod Borwning, Inglaterra, 1932. Dia 16, às 21h, no MIS (São Paulo).

A Nous, La Liberté, de René Clair, França, 1932. Dia 17, às 19h, no MIS (São Paulo).

A Terra (Zemlia), de Alexander Dovjenko, União Soviética, 1931. Dia 17, às 21h, no MIS (São Paulo).

Os Fuzis, de Ruy Guerra, Brasil, 1964. Dia 18, às 9h, na ECA, e dia 19, às 21h, no MIS (São Paulo).

O Beijo, de Flávio Tambellini, Brasil, 1965. Dia 18, às 10h30m, na ECA, e dia 20, às 21h, no MIS (São Paulo).

Menino de Engenho, de Walter Lima Jr., Brasil, 1966. Dia 18, às 12h, na ECA, e dia 21, às 21h, no MIS (São Paulo).

Le 14 Juillet, de René Clair, França, 1933. Dia 19, às 9h, na ECA (São Paulo).

The Man of Aran, de Robert Flaherty, Inglaterra, 1934. Dia 19, às 10h30m, na ECA (São Paulo).

Tcharaiev, de G. Vassiliev, União Soviética, 1934. Dia 19, às 12h, na ECA (São Paulo).

Adieu Lénard, de J. Prevert, França, 1943. Dia 20, às 9h, na ECA (São Paulo).

A Dama Oculta (The Lady Vanishes), de Alfred Fitchcock, Inglaterra, 1938. Dia 20, às 12h, na ECA (São Paulo).

Repulsa ao Sexo (Repulsion), de Roman Polanski, Inglaterra, 1965. Dia 16, às 20h e 22h, no Museu Lasar Segall (São Paulo).

Deus e Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha, Brasil, 1964. Dia 15, às 17h, no MIS (São Paulo).



TEATRO

Corpo Santo, Um Século Depois — espetáculo baseado em dois textos do autor Gaucho (**Hoje Sou Um, E Amanhã Outro** e **Mateus E Mateuse**). Direção de Liemia Villas Boas. Com Gilberto Perin, Sérgio Ilha, Vera Porto, Joice de Brito e Cunha, Miriam Tesler, Rosa Braga, Oscar Fernando Simch. Teatro Clube de Cultura (Porto Alegre).

A Exceção e a Regra, de Bertolt Brecht. Direção de Paulo Luís de Freitas. Apresentação do Grupo Campus. Escola de Artes Visuais (Rio).

Esperando Godot, de Samuel Beckett. Direção de Marcos Fayad. Com Henry Pagnocelli, Eliane de Matos e outros. Sala Corpo e Som do MAM (Rio).

No Tempo do Corta Jaca, de Odyr Ramos da Costa. Direção de Roberto Frota. Lembrança bem humorada da da vida e obra de Arthur de Azevedo. Teatro Arthur de Azevedo (Campo Grande/Rio).

As Loucuras do Doutor Gorpo Santo, colagem de textos do autor gaucho realizada pelo diretor do espetáculo, José Luiz Ligiero Coelho. Com Maria Esmeralda, Vera Setta e outros. Teatro Experimental Cacilda Becker (Rio).

CONFERÊNCIA

O Estado no Período Republicano — palestra a ser realizada pelo Professor Francisco Weffort, dia 21, às 20h, na sala de ciência política, Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia da USP (São Paulo).

A Obra de Ingmar Bergman — debate organizado e dirigido pelo cineasta Luiz Rosemberg Filho. Dia 17, às 19h, na Fundação Getúlio Vargas (São Paulo).

O Barroco na Literatura Mexicana — continuação das palestras do Professor da Universidade do México, Sergio Fernandez. Dias 15 e 18, às 20h, no Conjunto Didático de Letras, Faculdade de Filosofia da USP (São Paulo).

Indústria Cultural — debate com a participação de Gabriel Cohn, Perseu Abramo, Orlando Miranda, José Arthur Gianotti e Ruth Cardoso. Dia 18, às 21h, no Teatro Ruth Escobar (São Paulo).

MÚSICA

Arthur Moreira Lima — Recital de piano pelo artista brasileiro segundo colocado (para a argentina Martha Argerich) no Concurso Internacional de Piano Chopin, em Varsóvia. No programa, de chorinhos e tangos de Ernesto Nazareth a mazurcas, noturnos, prelúdios e sonatas de Chopin. Dias 15, 16 e 17, às 21h, na Fundação Getúlio Vargas (São Paulo).

Música de Câmara — Apresentação do Quarteto de Cordas de Sidney. Dia 21, às 21h, no MASP (São Paulo).

Festival — Os estudantes da Faculdade de Medicina de Vassouras, promovem nos dias 20, 21 e 22, o II Festival Universitário da Canção. As apresentações serão feitas no Vassouras Country Club (Vassouras).

RÁDIO

Música eletroacústica — emissão radiofônica que se propõe a divulgar e comentar obras do repertório nacional e internacional da música eletroacústica. A produção do programa é de Sérgio Araujo, Rodolfo Caesar, Wanderley Gonçalves e J.C. Barbedo. No dia 17, às 17h, será apresentado o sintetizador, ilustrando obras de Peter Tod Lewis, Boeswillwald, Stibler e Parmegiani. F.M. Stereo Eldorado (Rio).



REVISTA

Saúde em Debate, nº 1, Outubro 1976 (Centro Brasileiro de Estudos de Saúde) — Uma publicação do CEBES que será lançada segunda-feira, dia 11, no Teatro Casa Grande, no Rio, junto com um debate sobre a saúde no Brasil.

Magazine Litteraire (nº 116, 82 páginas, 7,50F) — Número inteiramente dedicado a Louis Ferdinand Celine, um dos escritores favoritos de Jean-Luc Godard. Artigos sobre a escritura rabelaisiana do autor e alguns inéditos curiosos: sua correspondência com o editor Denoël (anterior à guerra) e algumas cartas trocadas com Roger Mimier que procurava tirá-lo do inferno que sua vida virara após seus compromissos com os nazistas.

JORNAL

Palavra de Ordem, nº 8, setembro 1976 (órgão oficial do CALC, ECA/USP, Cidade Universitária, São Paulo) — Um editorial sobre a verdadeira significação e conseqüências políticas da morte de Juscelino Kubistchek de Oliveira, uma matéria tentando analisar a atual situação da África Meridional, contos esparsos (mas nem sempre machadianos), uma reportagem sobre reunião de estudantes na Bahia.

Unidade, nº 14, setembro 1976 (Sindicato de Jornalistas do Estado de São Paulo, Rua Rego Freitas 520, sobreloja, São Paulo, São Paulo) — A visita do General Dilermando Gomes Monteiro à sede do Sindicato, matérias sobre o que se passa nas redações e nas escolas de comunicação de São Paulo, anteprojeto do estatuto para o Sindicato, um debate sobre literatura e jornalismo, uma reportagem sobre a Associação Brasileira de Imprensa.

LIVROS

Poema Sujo, de Ferreira Gullar (Civilização Brasileira, 103 páginas) — Algumas opiniões emitidas por respeitáveis nomes da intelectualidade pátria: "Ferreira Gullar é um dos maiores homens de nosso País. Sua inteligência é algo de extraordinário, seu talento poético é de alta categoria e sua coragem cívica é admirável (Otto Maria Carpeaux); "Este poema é como os instantes luminosos que esplendem de raro em raro e se fixam como as estrelas que morreram há séculos permanecem brilhando no céu". (Nelson Werneck Sodré); "É uma explosão catártica em que o poema se desvenda através de libérrimos modos de dizer artísticos. É uma tempestade de versos que desnuda uma rica personalidade humana" (Mário da Silva Britto); "Gullar é a última grande voz significativa da poesia brasileira" (Pedro Dantas); "**Poema Sujo** vai durante algum tempo revolver, como um sismo, a poesia brasileira até que ela se recomponha numa serenidade nova e mais rica" (Antônio Callado).

As Três Princesas Perderam O Encanto Na Boca Da Noite, de Nagib Jorge Neto (Folhetim, 161 páginas) — Quando estreou em literatura, o autor, maranhense de nascimento, foi saudado por figuras insignes como Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho como uma das maiores revelações da literatura da região nordeste deste imenso Brasil. O autor, de acordo com a orelha do livro, tem uma profissão de fé, de quem tem fé no ofício de escrever: "Eu acredito que a vanguarda, tanto em literatura quanto em artes plásticas, não deixa de contribuir para um saldo renovador. Mas duvido seriamente de algumas tentativas de vanguarda, sobretudo na arte literária, na medida em que elas desembocam no caminho fácil dos jogos de palavras, dos artifícios formais, porque aí não têm vida, não têm história, não têm lição a extrair e viram o sexo dos anjos, alienação, ou seja, um luxo numa humanidade que tem graves questões a debater, a decidir."

Contradança, de Éric Nepomuceno (Folhetim, 54 páginas) — Narrativas do correspondente da **Veja** em Madri, mais um volume da coleção **Quem tem um conto aumenta um ponto** (a mesma do trabalho nordestino de Nagib Jorge Neto).

O Ururau da Lapa e outras estórias, de Osório Peixoto Silva (Imago, 110 páginas) — O autor, segundo informação da orelha do livro, é natural da cidade Campos, a princesa dos canaviais. Quem conta suas histórias é um simpático Preto Velho e por isso, para o autor da já citada orelha, o livro pode ser lido por aquele de que se ocupa: o povo, a gente comum. "Enfim, aí está o **Ururau da Lapa**. Seguramente representa uma excelente mostra da cultura popular brasileira. E é certo que enfrentará os arrivismos dos que investem contra o que se chama "populismo" em nome de interesses tão antigos quanto conhecidos — e não menos inconfessáveis."

A Ideologia do Cordel, de Ivan Cavalcanti Proença (Imago, 109 páginas) — A orelha do livro diz tudo: "livro para quem se volta para as aproximações literatura/cultura popular".

A História em Questão, historiografia brasileira contemporânea, de José Roberto do Amaral Lapa (Vozes, 204 páginas, Cr$ 50,00) — Do punho do autor: "Os trabalhos aqui reunidos resultam de nossa experiência no ensino e na pesquisa universitária de História do Brasil. Foi possível chegar a este texto, como ele agora se apresenta, graças também às discussões que serviram de suporte para o curso de Historiografia Brasileira que demos para os alunos do Mestrado de Política da Universidade Estadual de Campinas, em 1975."

Irrupção de Moral Sexual Repressiva, de Wilhelm Reich (Martins Fontes, 180 páginas) — Em setembro de 1931, em Berlim, Reich, expulso da Sociedade Psicanalítica alemã e do partido comunista de mesma nacionalidade, escreveu, como prefácio deste seu livro, as seguintes palavras finais: "O estudo da literatura etnológica convenceu-me de que o saber especializado não se protege dos erros grosseiros nos problemas da vida sexual."

A Canção de Nossa Gente, de Eduardo Galleano (Folhetim, 165 páginas) — Uruguaio de nascimento, o autor foi durante muito tempo diretor da revista argentina **Crisis**, há pouco fechada. Este romance é dedicado à cidade de Montevidéu, mas foi escrito em Buenos Aires.

Circuito Fechado, de Florestan Fernandes (HUCITEC, 224 páginas, Cr$ 45,00) — Trabalhos escritos pelo professor paulista, tratando de problemas que vão da sociedade escravista no Brasil até o papel da universidade em uma sociedade em desenvolvimento.

Figura 24: Jornal Opinião, 1976

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio de. **O que é racismo estrutural.** São Paulo: Editora: Coleção Feminismos Plurais,. 2018. São Paulo.

AXEL, Samba Tomba Justes. **As Origens dos Escravizados Bantu de África Central Deportados Das Américas dos Séculos XVI-XIX**. 2017

BASTIDE, Roger. **Religiões Africanas no Brasil:** Contribuição a uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações. 1960. Editora USP. São Paulo, SP

BENISTE, José. **História dos candomblés do Rio de Janeiro.** Editora Bertrand Brasil, 2019. Rio de Janeiro, RJ

BORGES, Roberto y OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. "**Exu":** Ancestralidade e subjetividade na produção do Coletivo de Cinema Negro Siyanda. Afrodescendencias y contrahegemonías Desafiando al decenio. CLACSO, 2019.

CARVALHO, Noel dos Santos de. **O produtor e cineasta Zózimo Bulbul: o inventor do Cinema Negro Brasileiro**. Revista Crioula N° 12, 2012.

_CARVALHO, Noel dos Santos de. **A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro.** 2017.Estudos avançados 31 (89), 2017

_CARVALHO, Noel dos Santos de. **Cinema Novo:** Imagens do Populismo. Campinas: UNICAMP, 1999.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

CUNHA, Christina Vital da. **Religiões Em Movimento:** Subjetividade e Fronteiras no Cenário Religioso Brasileiro. Editora Vozes. Petrópolis, RJ, 2006

DOMINGUES, Petrônio**. Movimento da negritude:** uma breve reconstrução histórica. 2005.África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 24-25-26: 193-210, 2002/2003/2004/2005

Dourado, O. (2011). **Antigas falas, novas aparências:** o tombamento do Ilê Axé Iyá Nassô Oká e a preservação dos bens patrimoniais no Brasil. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online)*, (14), 6-19.

Ferreira, Ceiça. 2020. "Corpos e territórios negros: representações da religiosidade afro-brasileira no documentário Orí (1989)". Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 15 (1): 94-111

Goldman, M. (2012). Cavalo dos Deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil. *Revista De Antropologia*, *54*(1).

GONZALES, Lélia. **Racismo E Sexismo Na Cultura Brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje**.** Anpocs, 1984, p. 223-244.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação.** São Paulo: Elefante, 2019.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil:** O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional. Fundação Getúlio Vargas- CPDOC. Rio de Janeiro, RJ 2012.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder soberania estado de exceção política da morte. revista do ppgav/eba/ufrj. n. 32. 2016.

MONTEIRO, Adriano Domingos. **A Emergência de um (Novo) Cinema Negro Brasileiro:** Representação, Identidades e Negritude. Vitória. 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro: Trajetória e Reflexões**. Revista de Estudos Avançados. 18(50). 2004

NASCIMENTO, Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra.** Afrodiáspora, ano 3. N° 6 e 7

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1997, páginas 1-50)

_____ **O Candomblé e o Tempo**: Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 16 Nº. 47. 2001.

QUEIROZ, Sônia (org.). **Brasilidades que vêm da África** Belo Horizonte: UFMG**,** 2008.

RATTS, Alex. **Encruzilhadas por todo percurso:** individualidade,e e coletividade no movimento negro de base acadêmica. PEREIRA, Amauri Mendes; SILVA, Joselina da. (Org.). **Movimento Negro Brasileiro**: escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte-MG: Nandyala Livros e Serviços Ltda, 2009, v. 1, p. 81-108.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro brasileiro e o cinema.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. Companhia das Letras, 1993. São Paulo, SP

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Neopentecostalismo e Religiões AfrobrasileirasAfro-brasileiras:** Significados do Ataque aos Símbolos da Herança Religiosa Africana no Brasil Contemporâneo. 2007. São Paulo, SP

SILVA, Vagner Gonçalves da . **Religião e Identidade Cultural Negra:** afro-brasileiros, católicos e evangélicos. 2017. São Paulo, SP.

SILVÉRIO, Valter. **O Programa Brasil-África na Construção da Ideia de Diáspora Africana.** Revista do PPGCS – UFRB – Novos Olhares Sociais. Cidade | Vol.1 - n.1, página, - 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis: Vozes LTDA, 2017.

_____SODRÉ, Munis_____ **Sobre a Identidade Brasileira.** IC - Revista Científica de Información y Comunicación**.** n°7, p. 321-330. 2010

_____ **Sobre imprensa negra**. – Facom/UFJF - v.1, n.1, p.23-32, jul. /dez. 1998.

FILMES

ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: Zózimo Bulbul, 1973 (11min.)

RAPSÓDIA para o Homem Negro. Direção de Gabrile Martins. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2015 (24min.)

O SENHOR de Toda Cruz. Diretor: Hugo Lima. Rio de Janeiro: Syianda, 2020.