UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

CAROLINNE MENDES DA SILVA

**O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de
Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957)
e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966)**

Versão corrigida

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

CAROLINNE MENDES DA SILVA

O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de
Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957)
e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966)

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cardoso

São Paulo
2013

Nome: SILVA, Carolinne Mendes de

Título: O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Este trabalho é dedicado, com amor e gratidão
incomensuráveis e irrestritos,
aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Aproveito esse momento para agradecer aos que contribuíram para a realização e finalização desse trabalho. Gostaria de reconhecer a importância das pessoas que me apoiaram e contribuíram de formas tão diversas, mas devo me concentrar em alguns nomes.

Em primeiro lugar, à minha família, aos meus pais Silvia e Audálio e ao meu irmão André, pelo apoio em todos os momentos, e por terem me propulsionado a tentar entender como o racismo opera na sociedade brasileira. De certa maneira, eles me influenciaram no processo de auto-reconhecimento e valorização do pertencimento a uma identidade negra. Meu pai me inspirou ainda na escolha dos filmes da pesquisa, já que a trajetória dos personagens de *A Grande Cidade* foi semelhante à sua, ao migrar de Alagoas para São Paulo.

Ao Fernando, por ter sido parte do trabalho de graduação que deu origem ao tema desta dissertação; por estar ao meu lado desde a aprovação no ingresso ao mestrado; por ter sido meu cicerone na minha primeira visita ao Rio de Janeiro; por ter me ajudado no trabalho de campo na segunda visita; por ter assistido aos filmes, lido e discutido partes deste trabalho comigo e por tantas outras inúmeras coisas.

Agradeço especialmente ao meu orientador Maurício Cardoso, professor sempre tão dedicado e admirado, pelo estímulo e confiança desde a graduação, pela orientação segura, inteligente e tenaz durante o mestrado.

Aos professores Marcos Napolitano e Leandro Saraiva pelos apontamentos pertinentes, sugestões de leitura e reflexão na banca de qualificação.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira Alexandre, Anna Paula e João Pedro, e, sobretudo, ao Fabrício da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, pelo auxílio com as pesquisas.

À Giuliana, que me socorreu prontamente nos momentos de dúvida e desespero, pela atenção e disponibilidade.

Ao Renato, que discutiu parte desta dissertação comigo, pelas conversas enriquecedoras e opiniões bem vindas.

À FAPESP pela bolsa mestrado de fundamental importância para a pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação visa discutir a representação do negro em dois filmes brasileiros: *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966). Objetiva-se compreender de que modo estas narrativas fílmicas definem o lugar dos personagens negros e conjugam certas relações sociais na estrutura dramática. Nos dois filmes, a presença de personagens negros no espaço urbano do Rio de Janeiro é elemento constitutivo da diegese e revela a disposição dos diretores em abordar o tema “racial”, num contexto de ampliação do debate sobre a cultura brasileira, especialmente, a cultura popular. Demonstramos que a problemática racial está presente nos filmes citados, ainda que não formulada em um discurso verbal. Assim, em cada um deles, a representação do negro se articula com uma representação do popular, de forma diferente. Em *Rio, Zona Norte*, a incorporação do negro já demonstra tensões em uma reflexão sobre o engajamento nacional-popular. Em *A Grande Cidade* estas tensões são exacerbadas em uma reflexão sobre a crise daquele engajamento.

Palavras chave: negro, cinema brasileiro, Cinema Novo, cultura popular.

ABSTRACT

This work discuss the representation of black Brazilians in two films: *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) and *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966). The objective is to understand how these filmic narratives define the place of black characters and combine social relations in dramatic structure. In both, the presence of black characters in urban areas of Rio de Janeiro is a element of the narrative and reveals the will of the directors to discuss the theme “race” in the context of the debate about Brazilian culture, especially the popular culture. We demonstrate that the racial problem is present in the films cited, though it isn’t couched in verbal discourse. Thus, in each of them, the black representation is linked to a representation of popular, differently. In *Rio, Zona Norte*, the incorporation of the black already shows tensions in the reflection on the national popular engagement. In *A Grande Cidade* these tensions are exacerbated in a reflection on the crisis of that engagement.

Keywords: black, Brazilian cinema, Cinema Novo, popular culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
 CAPÍTULO 1 - <i>RIO, ZONA NORTE</i>: o negro representante da cultura nacional.....	45
1. Espírito: o negro colocado no centro.....	45
2. A forma melodramática e a intenção realista.....	49
2.1. Estrutura do filme: melodrama.....	49
2.2. Registro documental.....	56
2.3. Entre o drama em termos individuais e a explicação social.....	60
3. O povo em <i>Rio, Zona Norte</i>	66
3.1. Definição espacial.....	66
3.2. O povo em oposição ao “outro”: miséria e solidariedade.....	70
3.3. Povo e cultura popular.....	72
4. Autocrítica à classe média.....	76
4.1 - Caracterização da classe média: diferenciação Moacyr -Helena.....	76
4.2. Debate intelectual na casa de Moacyr.....	78
4.3. O narrador: oscilação entre aproximação e distanciamento do povo.....	80
5. A especificidade da questão racial no filme.....	84
5.1. O negro torna-se visível no centro do melodrama.....	84
5.2. O negro como raça e classe social.....	87
5.3. Mestiçagem e “racismo à brasileira”	89
 CAPÍTULO 2 - <i>A GRANDE CIDADE</i>: o negro portador da consciência nacional.....	94
1. Calunga: o negro colocado no centro.....	94
1.1. Calunga-narrador.....	95
1.2. Calunga-personagem.....	99
1.3. Calunga-filme.....	101
2. A forma dramática e a mediação épica.....	103
2.1. Estrutura do filme: drama.....	103
2.2. Narração épica.....	105
2.3. Além do drama e da épica.....	108
3. Do sertão ao mar: alegorias do Cinema Novo.....	111
3.1. Luzia: religião e transformação.....	114

3.2. Jasão: violência e tragédia.....	118
3.3. Inácio: alienação e conservadorismo.....	122
3.4. Crítica ao nacional-popular.....	126
3.5. Espaço urbano: deslocamentos e pano de fundo.....	133
3.6. Classe média, povo e cultura: debate intelectual na casa de Regina.....	139
4. A questão racial: alegorias do negro-povo.....	141
4.1. Pivete: crianças negras.....	141
4.2. Zé Kéti: a voz do morro.....	145
4.3. Calunga: desilusão do processo revolucionário.....	150
 CAPÍTULO 3 - O negro e a cultura nacional-popular nas décadas de 1950 e 1960.....	157
1. Cultura popular: transformações históricas de um conceito.....	157
2. A presença negra na cultura nacional: o samba.....	170
3. A situação econômica do negro na década de 1950 e o Projeto UNESCO.....	181
4. O ativismo negro dos anos 1950 e 1960 - apresentação do exemplo do TEN.....	186
5. O golpe militar e o rompimento do “pacto da democracia racial”.....	201
 CONCLUSÃO.....	212
 FONTES.....	240
 BIBLIOGRAFIA.....	246

INTRODUÇÃO

O debate sobre a população negra no Brasil tem ganhado visibilidade não só no meio acadêmico, mas também em diferentes campos, como nos meios de comunicação, na educação e na política. Dois temas têm dominado esse debate contemporâneo: o reconhecimento público da identidade negra e as políticas de ação afirmativa. Estes temas estão evidentemente relacionados, já que para se implantar as políticas de ação afirmativa é necessário reconhecer a existência de uma população negra com problemas específicos. Surge então um ponto controverso, que parte de uma característica tida como essencial para a identidade nacional brasileira: a mestiçagem. Ao lado do questionamento de uma desigualdade racial para além das diferenças de classe, há outra pergunta nesse debate: por que defender as diferenças (de uma população negra) se somos um país mestiço?

A questão da definição do brasileiro enquanto povo e nação foi motivo de preocupação para vários intelectuais desde a primeira República: Silvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquette Pinto, Oliveira Viana, entre outros. Influenciados pelo determinismo biológico do fim do século XIX e início do século XX, eles acreditavam na inferioridade das raças não brancas e na degenerescência do mestiço. Alguns defendiam que somente através do branqueamento seria possível construir uma civilização nos trópicos e propunham então a vinda de imigrantes europeus para que, através da mestiçagem, a população brasileira embranquecesse.¹

A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofreu mudanças profundas, com os processos de industrialização, urbanização e o desenvolvimento da classe média e do proletariado urbano. A Revolução de 1930 marcou a mudança política e as teorias que falavam em raças tornaram-se obsoletas. A nova realidade impôs outro tipo de interpretação do Brasil, concretizada principalmente com o trabalho de Gilberto Freyre. Este autor retomou a temática racial deslocando o eixo da discussão, passando do conceito de “raça” para o conceito de cultura. Explicando a miscigenação pela flexibilidade natural do português e apontando a contribuição de negros e índios para a cultura brasileira, o intelectual pernambucano dotou a mestiçagem de um sentido positivo e consolidou o mito originário da sociedade brasileira como cruzamento das raças branca, negra e índia.²

¹ MUNANGA, Kabengele. “A mestiçagem no pensamento brasileiro”. IN: _____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 50-83.

² FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

A obra de Gilberto Freyre, assim como a ação cultural do governo Vargas, integrou as manifestações específicas da cultura negra no discurso unívoco do nacional. A idéia da convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos foi exaltada, permitindo uma dissimulação das desigualdades entre esses grupos. Segundo Kabengele Munanga: “A ideologia do sincretismo exprime um universo isento de contradições, uma vez que a síntese oriunda do contato cultural transcende as divergências reais que porventura possam existir”.³

Em contrapartida, também na década de 1930, alguns setores da população negra se reuniram para criar a imprensa negra, com o objetivo, entre outros, de denunciar as práticas discriminatórias de que eram vítimas. No mesmo período, surgiu a Frente Negra Brasileira (FNB), movimento que após se transformar em partido político foi suprimido pela ditadura Vargas. Em 1944, foi fundado, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro (TEN), liderado por Abdias do Nascimento e que se propunha a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil através da educação, da cultura e da arte. Apesar de combaterem as discriminações raciais, as atividades culturais e publicações iniciais do TEN indicam ainda uma crença na idéia de “democracia racial”, principalmente até a década de 1950.

Nos anos 1950, um projeto de pesquisa organizado pela UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) para averiguar se o Brasil era mesmo um modelo de democracia racial, constatou a existência de racismo em nossa sociedade. Florestan Fernandes, que fez parte do projeto, analisou as influências adversas à assimilação do negro à ordem social competitiva em São Paulo e constatou que o negro permanecia, como categoria racial e social, como reminiscência da antiga ordem escravista e não integrado à nova ordem capitalista. Desta forma, o “mito da democracia racial” sofreu seu primeiro abalo.⁴

Segundo Antonio Sérgio A. Guimarães, entre 1930 e 1964, teria vigência no Brasil o que os cientistas políticos chamam de “pacto populista” ou “pacto nacional-desenvolvimentista”, durante o qual o movimento negro organizado se concentraria na luta contra o preconceito racial, através de uma política de integração social do negro à sociedade moderna, que teria a “democracia racial” brasileira como um ideal a ser atingido.⁵ Assim, somente a partir da década de 1960, os movimentos negros não engajariam mais um projeto de

³ MUNANGA, Kabengele. “A redemocratização de 1945 e a crise do mito de democracia racial: uma visão panorâmica”. IN: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (org.). *A República e a Questão do Negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Museu da República, 2005, p. 135.

⁴ BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan (orgs.). *Branco e negro em São Paulo : ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. São Paulo: Global, 2008 (4. ed. [1. ed. 1955]).

⁵ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Editora 34, 2003.

Brasil mestiço. Além disso, passariam então a ser influenciados pelo ativismo negro norte-americano, pelas idéias de Panafricanismo e Negritude. A retomada da luta anti-racista nos anos 1970 passa a envolver então o resgate e a construção de uma identidade negra - estratégia que os movimentos adotam até hoje.

De acordo com Munanga, embora a cultura negra seja hoje visível, os homens e mulheres produtores dessa cultura permanecem invisíveis.⁶ Diante disso, duas vertentes agrupam as estratégias dos movimentos sociais afro-brasileiros: a cultural-educativa, que reivindica reconhecimento da identidade negra e a inclusão da cultura e história do negro brasileiro nos currículos escolares;⁷ e a reivindicação da implantação de políticas de ação afirmativa ou compensatória, de combate às desigualdades raciais na educação, no mercado de trabalho, no sistema de saúde, na representação política etc.

Nesta conjuntura, ganha força a idéia de multiculturalismo como proposta de reconhecimento das diferenças. A abordagem multicultural embora identifique que há de fato uma composição sincrética em todas as culturas, evita a assimilação hegemônica que solapa manifestações específicas, como as da cultura negra. Desta maneira, a exigência de reconhecimento público das identidades vem reafirmar uma valorização do negro e sua cultura – a respeito dos quais a sociedade branca criou, durante gerações, uma imagem depreciativa, ainda que tenha assimilado alguns de seus aspectos como integradores da identidade e cultura nacionais.

Considerando que o conceito de identidade recobre uma realidade complexa que engloba fatores históricos, psicológicos, lingüísticos, culturais, político-ideológicos e raciais, persiste uma confusão quando estudiosos e militantes falam da construção de uma identidade negra.⁸ Contudo, acreditamos que essa identidade se afirma politicamente na forma de exclusão. Ou seja, o racismo confere à “raça” sua realidade política e social, sendo a situação de exclusão própria a todos os negros, independente da classe social.

Pensando que a realidade social se transforma em componente da estrutura fílmica de uma obra, acreditamos que o cinema pode constituir um importante campo de estudo das relações raciais. Neste sentido, levamos em consideração o elemento racial não apenas como matéria de um filme, expressão de uma certa época ou de uma determinada sociedade, mas principalmente como fator da própria construção da obra cinematográfica.

⁶ MUNANGA, *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, op. cit., p. 139-140.

⁷ Reivindicação que deu origem à lei 10639, promulgada em março de 2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica.

⁸ MUNANGA, Kabengele. *Negritude Usos e Sentidos*. São Paulo: Autêntica, 2009 (3. ed.), p. 14.

No geral, impera na cinematografia nacional a tradição apaziguadora das relações raciais, que, embora apresente a população negra como representante da nacionalidade, não dá visibilidade à manifestação de sua identidade nem explicita seus problemas específicos para além das desigualdades sociais. Daí, a dificuldade até mesmo em se realizar um levantamento de filmes que abordem a questão racial. Contudo, acreditamos que tal dificuldade não inviabiliza os estudos que abordam a presença das categorias raciais no cinema brasileiro, pelo contrário, aponta justamente para uma necessidade de uma análise dessas obras que leve em conta os códigos e práticas sociais mobilizados na representação do negro.

Se pensarmos na sociedade contemporânea, vemos que o cinema desencadeia um debate público sobre a questão racial e étnica revelando diferentes estruturas de significações, as quais são negociadas pelos receptores de formas múltiplas. A presença do negro no cinema brasileiro contemporâneo se dá não apenas no campo da atuação, mas também na própria realização dos filmes. Ainda que o negro receba um tratamento diversificado por esta produção atual, podemos apontar uma série de obras onde ele aparece relacionado à pobreza e violência, e, neste sentido há uma continuidade em relação ao papel desempenhado desde as décadas de 1950 e 1960.⁹

Se nos filmes iniciais de Nelson Pereira dos Santos, assim como em muitos filmes do Cinema Novo, o negro surge como expressão da exclusão social, poderíamos dizer que o mesmo ocorre no cinema brasileiro contemporâneo, em filmes como *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007), para citar apenas alguns exemplos de grande repercussão. Nestes filmes, os personagens negros são relacionados ao registro de uma realidade pautada pela miséria, como já ocorria em realizações de décadas anteriores, também ambientadas nas favelas cariocas e com pretensões realistas. Tratando da questão, diz Ismail Xavier:

Na tematização da violência e sua força de atração na vida do morro, há pontos em comum com representações dos anos 50, como a idéia do jovem dividido entre o bem e o mal (o filho de Espírito em Rio zona norte ou a diferença entre os meninos maliciosos e os inocentes, em Rio 40 graus). No entanto, agora uma parcela do morro “já tem vez”, mesmo dentro da ordem, pois Orfeu, ao contrário do compositor Espírito, de Rio zona norte – que morre pobre, explorado pela indústria do disco – enriquece e é estrela de uma mídia muito

⁹ Estamos nos referindo especificamente aos longas-metragens de ficção, para citar alguns desses: *Bróder* (Jeferson De, 2010); *5X Favela – Agora Por Nós Mesmos* (Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra, 2010); *Maré, Nossa História de Amor* (Lúcia Murat, 2008); *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007); *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007); *Antonia* (Tata Amaral, 2006); *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002); *Uma onda no ar* (Hervé Raton, 2002); *Seja o que Deus quiser!* (Murillo Salles, 2002); *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999).

mais sofisticada.¹⁰

De fato, pensando nos exemplos apontados, em *Rio, Zona Norte* o personagem do compositor Espírito não tem reconhecimento de sua produção cultural. Já em *Orfeu*, a mídia dá visibilidade ao compositor da favela, que, entretanto, permanece numa realidade social de pobreza. Esta situação reflete um processo ocorrido ao longo das décadas que separam os filmes: a incorporação pelo mercado da produção cultural de uma camada da população marginalizada socialmente, sem que sua situação de exclusão econômica tenha se modificado. Em relação a isto, interessa-nos abordar a permanência central do personagem negro nessa representação da miséria, ao mesmo tempo em que a explicitação do debate racial é praticamente ausente dessas produções cinematográficas.¹¹

As realizações contemporâneas, no geral, embora tragam grande número de atores negros para representar esses marginalizados sociais, não produzem um discurso racializado, pelo contrário. As diferenças sociais surgem como diferenças de classe, e a presença de brancos também no meio social da pobreza vem atestar isso, enfatizando, que assim como os negros, eles também enfrentam uma situação de miséria. No geral, essa situação é naturalizada, apresentada como se não houvesse nada a fazer diante da mesma e omitindo suas causas.

Outro aspecto importante é que esse “tema nacional” (a representação do negro e da pobreza no cinema atual) é combinado a uma “estética internacional”, que se aproxima das convenções do cinema hollywoodiano. No cinema brasileiro moderno, o negro e sua cultura foram incorporados na proposta de uma nova estética, que provocasse a denúncia e reflexão sobre a miséria, tendo em vista a transformação social na qual os segmentos mais pobres da população (onde o negro ganha grande espaço na representação) reverteriam suas péssimas condições de vida. Neste sentido, o novo tratamento dado ao negro e a presença das imagens de subúrbios e favelas, além de representarem uma novidade que contrastava com a estética desenvolvida nas produções dos grandes estúdios da época, trazia uma tentativa de reflexão política e social.

Hoje, quando o negro e esses mesmos territórios são incorporados ao cinema, na chave da representação da condição de subdesenvolvimento atribuída ao país, o realismo é utilizado apenas como estilo, tendo o objetivo de produzir um “efeito de realidade” ilusionista. Estas imagens de miséria, no geral, nos causam uma sensação de perplexidade e impotência. E,

¹⁰ XAVIER, Ismail. Entrevista “O cinema brasileiro dos anos 90”. *Revista Praga estudos Marxistas*, n.9. São Paulo: Editora Hucitec, 2000, p. 113.

¹¹ Dentre os filmes sobre favela e violência que citamos em nota anterior, o debate racial só é explorado em: *Bróder* (Jeferson De, 2010) e *Uma onda no ar* (Hélcio Raton, 2002).

enquanto “símbolo nacional” da pobreza, a questão do negro ainda não ganha destaque em sua especificidade.¹²

O cinema brasileiro nos anos 1950: a questão do nacional-popular

Em meados da década de 1950, surgiu um grupo preocupado com a realização de um cinema nacional e popular, formado por alguns dos cineastas que depois fariam parte do Cinema Novo.¹³ Para estes, as produções dos grandes estúdios nacionais - Atlântida e Vera Cruz - não eram satisfatórias para a representação da realidade do país, nem traduziam cinematograficamente as características e o cotidiano do povo brasileiro. Era necessário negar esses dois tipos de produção e criar algo diferente. Para um novo conteúdo, buscava-se uma nova estética.

Ismail Xavier caracteriza o cinema brasileiro moderno destacando o diálogo estético com os movimentos vanguardistas, como o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e outros cinemas novos. O cinema brasileiro dialogaria, portanto, com um cinema internacional também preocupado com a crítica às formas tradicionais da indústria cinematográfica. No nosso caso, a contraposição à produção cinematográfica tradicional (sua forma e seu conteúdo) centrava-se em torno de algumas questões, como a da representação do povo e da cultura popular. Para o autor:

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro
acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto

¹² Há exceções, por exemplo, *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004), *Quanto Vale ou é Por Quilo* (Sérgio Bianchi, 2005), *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009). Segundo Shoat e Stam: Deve-se distinguir “entre o realismo como um objetivo – o ‘desmascaramento das redes de relações causais’ de Brecht – e o realismo como um estilo ou constelação de estratégias que têm o objetivo de produzir um ‘efeito de realidade’ ilusionista”. O realismo como objetivo seria compatível com um estilo reflexivo, mais próximo das intenções do cinema moderno, já o realismo como estilo aproxima-se do cinema convencional. SHOAT, Ella; STAM, Robert. “Estereótipo, realismo e luta por representações” IN _____. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 264.

¹³ Ver: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura / Art Editora, 1990 (2. ed.).

Paulo Emílio Salles Gomes aponta a existência de uma “consciência cinematográfica nacional” nos realizadores brasileiros desde os anos 1920. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999, p. 13.

Em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha também recupera a produção de Humberto Mauro desde os anos 1930 para dotar o Cinema Novo de uma tradição do cinema brasileiro que representaria a realidade nacional com poucos recursos. Contudo, aqui consideramos a produção de textos e filmes por parte de críticos e cineastas que começam a se constituir como grupo nos anos 1950, manifestando objetivamente a preocupação com a questão do nacional e do popular no cinema brasileiro. O próprio Glauber destaca o caráter de novidade dos filmes de Nelson Pereira dos Santos: “Partindo do zero, porque *Favela dos meus amores* era o realismo ingênuo da favela; porque os filmes urbanos eram sinceros mas não situavam seus personagens na contradição da sociedade (*Amei um bicheiro* e apenas tenuamente *Agulha no palheiro*) – Nelson Pereira dos Santos preferiu a visão geral...”. ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 105.

de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro daquele momento.¹⁴

Os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos já podem ser integrados à essa modernidade cinematográfica. *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) foram realizados em um momento de grandes esperanças quanto à função do cinema na sociedade brasileira e à constituição de uma nova forma estética para expressar a nossa experiência cultural e social. A filmografia desse cinema moderno que começa a surgir na década de 1950 é composta por um conjunto razoavelmente heterogêneo de filmes, todavia há certa unidade temática entre as películas de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos (que seriam considerados o núcleo mais representativo desse cinema independente em termos historiográficos). Estes filmes narram o cotidiano do povo brasileiro com destaque para a favela e o subúrbio cariocas e a região proletária de São Paulo, dando atenção para os problemas dos setores populares com um tom de dignidade e solidariedade. Desta maneira, há um diálogo com o neo-realismo italiano.

Segundo Luis Alberto R. Melo, esse cinema dos anos 1950, não produzido pelos grandes estúdios paulistas (Vera Cruz, Maristela) ou pelo monopólio de Luiz Severiano Ribeiro (Atlântida) é dividido em duas vertentes opostas: de um lado, o grupo de realizadores e críticos ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), responsáveis por filmes que seriam depois considerados “precursores” do Cinema Novo, entre eles *Aguilha no palheiro* (Alex Viany, 1953), *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Rio, 40 Graus*, *Rio, Zona Norte* e *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958); de outro, os produtores-distribuidores de comédias musicais populares (conhecidos como “chanchadas”), como *Depois Eu te Conto* (José Carlos Burle, 1956), *É de Chuá!* (Victor Lima, 1957), *Na Corda Bamba* (Eurides Ramos, 1957) e *Quem Roubou Meu Samba?* (José Carlos Burle, 1958), entre outros. Estes últimos não são considerados independentes.¹⁵

No entanto, Roberto Santos, cineasta alinhado ao grupo dos “independentes”, afirmou que “[...] objetivamente falando - e deixando de lado a questão da temática -, em termos de produção, nós aqui em São Paulo não fizemos nada mais do que retomar o sistema de produção

¹⁴ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 18.

¹⁵ MELO, Luis Alberto Rocha. “Cinema Independente no Brasil: anos 1950”. In HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE IX*. Rio de Janeiro, 2008.

da chanchada”.¹⁶ O depoimento nos indica que é possível ver o modelo de produção das comédias musicais como fonte de inspiração para a produção independente. Contudo, para os pequenos produtores e distribuidores, que realizavam um volume grande de comédias musicais populares, o termo “produção independente” tinha um sentido diferente da carga ideológica atribuída pelo grupo dos cineastas ligados à esquerda.

Para os produtores de filmes objetivamente “comerciais”, a “independência” estava ligada às formas de produção, distribuição e exibição desvinculadas dos grandes estúdios e do monopólio de Severiano Ribeiro, mas não abrangia questões estéticas e temáticas (além do objetivo de agradar ao público). Já para os cineastas e críticos ligados ao PCB, o cinema independente tinha necessariamente preocupações sociais e políticas, que exigiam conteúdo e estética diferenciados.

Ainda segundo Melo, em relação aos cineastas ligados à esquerda, em um primeiro período, situado entre 1951 e 1954, o cinema independente estaria inserido em um programa de ação política motivado por um movimento contraditório, que defendia a industrialização do cinema brasileiro, porém criticava os modelos considerados industriais existentes. Em um segundo momento, de 1955 a 1963, o termo independente é associado ao cinema de autor, um cinema que se pretendia socialmente revolucionário, negando uma indústria cinematográfica no Brasil.¹⁷ Ou seja, se de início a industrialização ainda era defendida, mas em termos nacionalistas, tendo em vista a produção autêntica nacional e o combate à influência estrangeira, a partir de meados da década de 1950, o modo de produção cinematográfica industrial é atacado mais profundamente, com a proposta de um cinema cuja estética e conteúdo provocassem também uma mudança social.

Os anos 1951-54 são marcados pela atuação política do grupo ligado ao PCB, notadamente nos congressos de cinema realizados em 1952-53 e na realização de filmes. A partir do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de Glauber Rocha (1963), este cinema independente é inserido em uma tradição originária do Cinema Novo, sendo considerado uma espécie de “pré-história” do cinema moderno. Em outras palavras, o Cinema Novo viria a compartilhar, com aqueles filmes independentes engajados à esquerda, a preocupação de retratar e empreender um esforço de representação e análise da realidade nacional, da cultura popular e dos problemas que afligiam as classes mais pobres da sociedade brasileira.

¹⁶ SANTOS, Roberto *apud* GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema, o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, EMBRAFILME, 1981, p. 218.

¹⁷ MELO, op. cit., p. 378.

Em seu depoimento já citado à Maria Rita Galvão, Roberto Santos procurou explicitar o significado da expressão “independente”, que, para ele, tratava-se do cinema que parte do realizador e não da empresa. Sendo assim, no filme independente, o realizador é de fato um autor, são suas as idéias expressadas. Na contraposição com o “cinema empresarial”, Roberto Santos identificou algumas contradições, entre elas, o fato de que os “novos temas” que os independentes buscavam realizar (temas brasileiros com preocupações sociais) tinham como modelo técnico e formal o aparato dos grandes estúdios. Para a maior parte dos realizadores de esquerda, a figura do produtor do cinema empresarial ou industrial seria o inimigo.

No caso particular do cinema carioca, havia intrincadas relações entre as pequenas produtoras-distribuidoras em atividade nos anos 1950, o grupo dos independentes e a aceitação popular das comédias musicais. O diretor Moacyr Fenelon, um dos nomes centrais daquele momento, por exemplo, era ligado por sua atuação política e profissional, ao grupo dos independentes e também aos produtores comerciais das chanchadas. Sendo assim, produtores e distribuidores de comédias musicais populares e realizadores de filmes ligados à esquerda, não eram grupos que existiram em separado, sem qualquer tipo de relação.

Galvão observou que o chamado cinema independente da época revela uma concepção mais complexa do que pode parecer inicialmente. Fundamentalmente, seria o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Porém, nem todo pequeno produtor era necessariamente independente, já que para receber tal qualificação o filme deveria ter um conjunto de características não necessariamente relacionadas ao esquema de produção – tais como a temática brasileira, a visão crítica da sociedade, a aproximação crítica da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se assim, aos problemas de produção, questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasilidade”.¹⁸

A oposição às grandes empresas, principalmente à Vera Cruz, era um dado tão importante, que já no lançamento de *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), primeiro filme da produtora, Nelson Pereira dos Santos escreveu uma crítica na qual deplorava o fato de a Vera Cruz entregar a distribuição dos seus filmes à Universal International, entendendo que tal associação impediria a produtora de realizar filmes com “características nacionais”.¹⁹ Poucos anos depois da publicação desta crítica, Pereira dos Santos, que já tinha atuado como assistente de direção em alguns filmes, partiu para seu primeiro longa metragem, provando ser possível a produção

¹⁸ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre Cinema Independente”. In: *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980, p. 14.

¹⁹ SANTOS, Nelson Pereira dos. “Caiçara – Negação do cinema brasileiro”. In: *Fundamentos*. São Paulo, v. III, n. 17, janeiro/1951.

de cinema, no Brasil, fora do sistema de estúdio e das grandes produções. *Rio, 40 Graus* seria considerada a obra deflagradora do moderno cinema brasileiro sob diversos aspectos: pela temática centrada na vida das pessoas pobres dos morros cariocas, pela estética baseada no neo-realismo italiano e pelo sistema de produção precário – sem estúdios e equipamentos sofisticados, por exemplo.

Estabelecendo uma tradição para o movimento que surgia, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), Glauber Rocha aponta que entre Humberto Mauro e o “realismo carioca” (a expressão é usada pelo próprio Glauber) de Vianey e Pereira dos Santos houve um salto decisivo na emergência de um cinema compromissado com a verdade. *Rio, 40 Graus* seria, para ele, “o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado”, que sendo popular, sem ser populista, “revelava o povo ao povo”. A contraposição é feita a todo momento com as produções da Vera Cruz – que procurariam imitar a estética hollywoodiana dotando seus filmes de um “requisito de falsificação” e representando mesmo um braço da política imperialista no setor cultural.²⁰

Na conjuntura do nacional-desenvolvimentismo dos anos 1950, o cinema brasileiro foi valorizado enquanto produção de uma indústria nacional e também enquanto elocução da cultura nacional. Para o Cinema Novo, a defesa da expressão nacional-popular tornou-se uma bandeira. Esta defesa se articulava a um projeto político-cultural mais amplo, que, como estratégia geral, pretendia agregar os setores progressistas em torno de uma concepção de desenvolvimento, que reunia diferentes correntes ideológicas e agentes políticos ligados à esquerda, aglutinados, principalmente, em torno do PCB.²¹

Segundo Ridenti, a trajetória de Nelson Pereira dos Santos nos anos 1940 e 1950 é exemplar da relação entre cultura e política no PCB da época. Formado pelo partido para ser um quadro com carreira ligada às determinações e disciplina partidárias, o cineasta teria sua proposta autônoma de filmar seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 Graus*, negada pelo PCB. A desobediência implicou em seu deslocamento do comitê cultural para uma célula de bairro em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Apesar disso, Ridenti diz que a formação comunista influenciou a iniciativa de Pereira dos Santos em colocar nas telas os dramas dos favelados no Rio de Janeiro. O próprio *set* de filmagem era composto por atores e técnicos comunistas, que aproveitaram a presença da favela pra fazer panfletagem e reuniões políticas. Além disso, o

²⁰ ROCHA, op. cit., p. 105.

²¹ RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000; RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010; ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985; RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PCB aderiu à campanha contra a proibição de *Rio, 40 Graus* pelo chefe de polícia do Distrito Federal, ainda que somente após sua deflagração.²²

Portanto, nos anos 1950, a relação de artistas e intelectuais com o PCB não era de mão única. Se por um lado o partido buscava legitimar-se atraindo intelectuais e artistas, por outro, estes faziam uso da capacidade organizacional e de prestígio do partido para se firmarem. Além disso, havia muitas vezes uma confluência de intenções entre esses artistas e intelectuais e a posição do PCB no que se refere às propostas nacionalistas de valorização da autenticidade brasileira, de raízes populares. No campo musical, por exemplo, o PCB valorizava as composições de Camargo Guanieri e Villa-Lobos - em contraposição à música dodecafônica e ao atonalismo, que seriam um elemento estranho a nossa música popular - e tinha também inserção no meio do samba, cuja militância mais conhecida é a de Mário Lago.

Voltando à questão cinematográfica, segundo José Mário Ortiz Ramos, a segunda metade da década de 1950 representa um momento de mudança, um ponto de inflexão, na relação entre cinema brasileiro e Estado. Com a crise aguda das grandes companhias em São Paulo (Vera Cruz, Maristela e Multifilmes), emergiram reivindicações que procuravam confluência entre os termos econômicos e sociais do país e as aspirações do setor cinematográfico. De acordo com o autor:

As proposições deslizavam desde uma procura de conquista do mercado interno – conquista pensada em termos de uma orientação nacionalista no conteúdo dos filmes, a opção pelos “temas nacionais” explicitada por Nelson Pereira dos Santos – até a sugestão de medidas que incidissem mais diretamente na situação econômica do cinema, no campo da legislação.²³

Nos anos 1950 e 1960, o cinema marcaria seu papel em meio às lutas que atravessavam o todo social. Na segunda metade da década de 1950, começariam a surgir os primeiros órgãos estatais para o cinema em resposta às reivindicações do setor cinematográfico. Esses cineastas engajados seriam influenciados pela ideologia desenvolvimentista, aspirando à passagem de um cinema “subdesenvolvido” a uma cinematografia que representasse também uma afirmação nacional no plano da cultura.²⁴ A questão nacional-popular surgia então como meio e fim, já que através das “histórias de conteúdo nacional” buscava-se chegar ao povo.

²² RIDENTI, *Brasilidade Revolucionária*, op. cit., p. 69-70.

²³ RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e lutas Culturais*, op. cit., p. 16.

²⁴ Nesse sentido, afirmava Alex Viany: “[...] a súbita e vertiginosa industrialização do Brasil cria para o cinema condições favoráveis que há bem poucos anos não existiam. Com o aumento da produção de filmes, por mais desordenada que seja, dentro em breve o cinema brasileiro estará inevitável e firmemente no caminho da industrialização total. [...] A legislação pedida, indispensável, terá de vir, como veio a legislação petrolífera”. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura e Instituto

Marcos Napolitano aponta o início da formação de um público para a arte engajada a partir de meados da década de 1950. Este público, no que se refere ao cinema, passaria por um processo de fechamento, já que a partir de 1965 se faria cinema apenas para pequenos círculos. O autor destaca que as primeiras tentativas de se realizar um cinema engajado de esquerda, no Brasil, como notamos nas obras de Alex Viany (*Agulha no palheiro*, 1951) e Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*), se enquadravam no gênero de filmes mais populares. Ainda que críticos das chanchadas e influenciados pelo neo-realismo italiano, esses cineastas eram credores das produções musicais da Atlântida, utilizando uma linguagem fílmica basicamente realista e narrativa, facilmente assimilável pelo público mais amplo do cinema nacional (que se encontrava em lento crescimento nos anos 1950). Segundo Napolitano:

Os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos surgiram como uma tentativa de capitalizar parte desse público e, ao mesmo tempo, de falar a linguagem do nacional-popular que garantia a audiência de alguns setores intelectualizados. Sobre tudo em *Rio, Zona Norte* essa opção ficará clara.²⁵

Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão analisaram a presença do nacional-popular em nossa cinematografia. Segundo eles, os conceitos de “nacional” e de “popular” seriam quase extensivos à própria história do cinema brasileiro, já que a partir do século XIX há uma preocupação constante em expressar a originalidade da nação brasileira em sua produção artística e cultural, e também uma preocupação de que esta produção se refira e freqüentemente se dirija ao povo. Os autores apontam que, desde o início, a característica de “nacional” esteve mais vinculada ao conteúdo dos filmes do que à sua forma, como se a linguagem cinematográfica não tivesse nacionalidade. Já em relação ao termo “popular”, até a década de 1930 ele significaria apenas um tipo de cinema “muito freqüentado pelo público”, sem a preocupação em qualificar os filmes por temas referentes ao povo. Entretanto, a partir dos anos 1940 e 1950, “popular” (principalmente se aplicado às comédias populares) transformou-se em sinônimo de vulgar e de baixo “nível cultural”, provocando, inclusive, a ação de críticos que exigiriam um cinema brasileiro “de qualidade” em oposição a este tipo de filme. Segundo os autores:

Nos anos 40, a preocupação com dar ao cinema brasileiro este “sentido popular” crescerá, sobretudo na Atlântida, em filme como *Moleque Tião*, baseado na biografia de Sebastião Prata, compositor popular negro, ou *Também Somos Irmãos*, que se propunha a

Nacional do Livro, 1959, p. 165 e 172.

²⁵ NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos”. *Estudos Avançados*, 28, FGV, Rio de Janeiro, 2001, p. 9.

discutir o tema racial.²⁶

Percebemos então que surge uma outra acepção de popular, que o valoriza como algo que fala do povo ou a ele se dirige. Bernardet e Galvão mostram que Alex Viany, já elogiara *Favela dos Meus Amores* por tratar dos morros pela primeira vez, com seus habitantes verdadeiros, sendo marco por seu “sentido popular” (que aqui significa algo voltado para retratar o povo). É interessante notar, portanto, que os temas “favela” e “raça” (ainda que de maneira indireta), surgem já no início da preocupação com o popular, o que observamos em outro depoimento da época, citado no livro de Bernardet e Galvão, o de Alinor Azevedo:

Esses elementos – samba, negro e carnaval – são muito bons para filmes populares, e, ainda que tenham entrado obrigatoriamente em todo filme carioca, não foram até agora fixados convenientemente, ou melhor, não foram retratados de maneira honesta e inteligente.²⁷

Percebemos que a questão do negro e sua relação com a cultura nacional aparece de forma subjacente nas formulações de época dos críticos e cineastas que escreviam sobre o cinema nacional. Qualquer levantamento sobre a produção cinematográfica brasileira à partir dos anos 1930 pode verificar a presença do negro, inicialmente nas denominadas chanchadas, depois na produção do cinema independente dos anos 1950 e no Cinema Novo na década de 1960. Como veremos adiante, alguns autores além de realizarem este levantamento, analisaram a participação do negro nesses filmes e os papéis por ele desempenhados. Contudo, ressaltamos a ausência de uma análise que conjugue a questão da presença da cultura nacional-popular nesse cinema com a questão da representação do negro.

Em síntese, os vários autores apontam que o cinema brasileiro, durante a década de 1950, caracterizou-se fundamentalmente, pela emergência da questão nacional e popular, definindo um eixo de preocupações que se desdobraram pelo menos até os anos 1970. Por outro lado, o cinema da década de 1950 também definiu uma nova representação do negro, distinta das representações produzidas nas décadas anteriores, como podemos ver na restrita bibliografia que tratou do negro no cinema brasileiro, citada adiante. De qualquer maneira, nenhuma das duas partes conjugou a questão do interesse de construção e consolidação de uma indústria nacional e de uma cultura nacional-popular por parte de cineastas e críticos nos anos 1950 e 1960 (ou no Cinema Novo de forma mais definida) com a questão da representação racial.

²⁶ BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 33. Sebastião Prata é o nome de nascimento de Grande Otelo.

²⁷ AZEVEDO, Alinor *apud* BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita, op. cit., p. 34.

O negro nas chanchadas da Atlântida

Como aponta Noel dos Santos Carvalho, nas primeiras décadas do século XX, a imagem do negro estava intimamente associada à herança escravista, de modo que seu papel no cinema expressava esta condição histórica. A partir dos anos 1940, o negro seria posto no centro da cena, não obstante, sua marginalização foi potencializada através dos estereótipos raciais associados à sua imagem. Acreditamos que as primeiras mudanças em relação a essa representação podem ser sentidas na produção das chanchadas. As comédias da Atlântida geralmente são caracterizadas por reproduzirem os estereótipos comuns ao negro nas realizações audiovisuais.²⁸ A própria relação de produção estabelecida nesses filmes subestimaria o ator negro.

Segundo Ana Karícia M. Dourado, Grande Otelo considerava-se pouco aproveitado pela companhia, concebia-se como um compositor frustrado por não ter suas criações musicais inseridas nos filmes e ressentia-se por ganhar menos que seu parceiro Oscarito.²⁹ De acordo com Sérgio Augusto, o ator também reclamava de seu *status* subordinado em relação a Oscarito, pois, embora o personagem deste nas chanchadas fosse mais vulnerável, a função de Grande Otelo era sempre a de salvá-lo, ao invés de assumir o papel principal. Entretanto, ainda que esses filmes reafirmassem a opressão do negro em seu próprio processo de produção e muitas vezes reproduzissem estereótipos desfavoráveis, podemos encontrar em alguns deles ambigüidades próprias do contexto racial brasileiro dos anos 1950.³⁰

De acordo com Robert Stam, a dupla formada por Grande Otelo e Oscarito ilustra essas ambigüidades. Por um lado, esta dupla foi a tradução da “democracia racial”, por outro, observando os detalhes, vemos as diferenças no tratamento dos personagens que estes atores interpretavam. A questão surge, por exemplo, no filme *A dupla do barulho* (Carlos Manga, 1953), no qual Grande Otelo e Oscarito interpretam respectivamente os artistas de circo Tião e Tonico. O personagem de Grande Otelo (Tião) se queixa dizendo que está “cansado de ser escada para o sucesso dos outros”.³¹

²⁸ CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese (doutorado em sociologia) FFLCH-USP. São Paulo, 2005. RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

²⁹ DOURADO, Ana Karícia Machado. *Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo*. Dissertação (mestrado em história social) FFLCH-USP. São Paulo, 2005.

³⁰ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001 (2. ed.). Segundo Carvalho, alguns estereótipos mais comuns nas chanchadas são os do malandro, do sambista e do cômico, em relação aos personagens masculinos. Já os femininos são as “empregadinhas voluptuosas e intrometidas”, como em *De Vento em Pupa* (1957) e *Garotas e Samba* (1957). CARVALHO, 2005, op. cit., p. 73.

³¹ STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema*

Contudo, não podemos deixar de considerar que embora dê voz à crítica, o filme *A dupla do barulho* também penaliza o personagem negro Tião que, ao final, aprende a saber qual é o “seu lugar”. Tião apaixona-se pela mulher branca Silvia, é rejeitado, começa a beber e a chegar atrasado aos espetáculos - em uma representação do negro como desprovido de razão adulta. O final feliz significa a reposição da ordem: Tião passa a namorar Maria, negra e assistente de Silvia, que termina ao lado de Tinoco (Oscarito).

Em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), o diretor de cinema, Cecílio B. de Milho (Renato Restier) pretende fazer uma versão grandiosa, em estilo hollywoodiano, da história de Helena de Tróia. Os dois personagens negros, funcionários do estúdio, Pico e Nilo (Grande Otelo e Cole), mostram ao diretor que aquele estilo é inapropriado e o convencem a realizar um filme carnavalesco, ou seja, uma chanchada. O filme critica, em tom de paródia, a importação de um modelo cinematográfico e a concepção eurocêntrica de uma Grécia antiga como a fonte da cultura “universal”. Por outro lado, no final feliz, o carnaval dilui as diferenças entre brancos e negros, povo e elite, em uma união que na verdade se realiza pela subordinação, já que é o personagem do diretor branco que tem a autoridade de produtor.

De maneira semelhante, as chanchadas, no geral, utilizaram elementos da cultura negra na composição do ideário nacional. Segundo Stam, esses musicais da Atlântida sub-representam o negro, embora manifestem a forte presença das formas culturais negras, como se os produtores brasileiros quisessem exibir a cultura sem precisar lidar com as pessoas que a produziam.³² Carvalho compara a perspectiva racial nos filmes da chanchada com a simbolização de Carmen Miranda como ícone de exportação da indústria cultural brasileira. A cantora representaria o Brasil jovial, alegre, tropical e mestiço que contribuiria para uma imagem do país muito adequada para setores da elite preocupados com a representação do Brasil no exterior. Contudo, o desejo de branqueamento era traído pelos elementos da cultura negra que enquadravam a personagem: samba, batuque, roupa, imitação das baianas, instrumentos musicais como cuíca, pandeiro, tambores etc.³³

Carvalho, no entanto, destaca como contraponto dessa representação do negro nas chanchadas, dois filmes também produzidos pela Atlântida: *Moleque Tião* (1943) e *Também Somos Irmãos* (1949), ambos escritos por Alinor Azevedo e dirigidos por José Carlos Burle. O primeiro baseia-se na história de vida de Grande Otelo, protagonista do filme como um jovem negro de Minas Gerais que fazia tudo para obter sucesso como ator de teatro no Rio de Janeiro;

brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 145.

³² STAM, op. cit., p. 157.

³³ CARVALHO, op. cit., p. 67-68.

o segundo filme conta a história de quatro irmãos: Renato (Aguinaldo Camargo) e Miro (Grande Otelo) são negros, Marta (Vera Nunes) e Hélio (Aguinaldo Raiol) são brancos - todos adotados pela mesma família, cresceram juntos até a idade adulta, quando Miro e Renato vão morar em uma favela. Enquanto *Moleque Tião* obteve sucesso de público, *Também Somos Irmãos* não foi bem aceito na época do lançamento, de acordo com depoimento do diretor, décadas mais tarde:

O filme não foi um sucesso de bilheteria por um simples motivo: os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar a sua mensagem. Os militantes, como Abdias do Nascimento e Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se absterido de manifestações públicas. Quanto à crítica, a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos lhe outorgou o prêmio de melhor filme nacional de 1949.³⁴

Os filmes de Burle foram tratados em artigos de realizadores do Cinema Novo, David Neves e Orlando Senna, especificamente para abordar a representação do negro no Cinema Brasileiro. Neves apresentou a tese intitulada *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, na *V Resenha do Cinema Latino-Americano*, que ocorreu na cidade de Gênova, na Itália, em 1965;³⁵ Senna escreveu um artigo para a *Revista de Cultura Vozes*, em 1979, intitulado “Preto-e-branco ou colorido (O Negro e o Cinema brasileiro)”. Ambos colocam o Cinema Novo como momento de inflexão no que se refere à presença do negro no cinema brasileiro.

Segundo Neves, *Moleque Tião* estaria para *Barravento* como *Também Somos Irmãos* estaria para *Ganga Zumba*: os dois primeiros abordando a temática negra de forma indireta, os dois últimos, tratando-a como temática central.³⁶ Em outras palavras, o autor confere importância fundamental ao tema negro que surge como essencial ao conteúdo de um filme. Enquanto Neves elogia *Moleque Tião* por ser “concomitantemente, cômico, humano, musical e barato”, Senna critica o filme por trazer uma simpatia do ator principal que é usada pelo diretor como complacência, aceitação passiva do que está estabelecido. A respeito de *Também Somos Irmãos*, Neves diz que o filme traria uma tese atual de que o preconceito de cor não existia desde que mantido o desnível social. Já segundo Senna, embora tenha um elenco de atores

³⁴ BURLE, José Carlos. José Carlos Burle. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 10, 1982 *apud* RODRIGUES, op. cit.

³⁵ A *V Resenha do Cinema Latino-Americano* reuniu intelectuais da América Latina e África. Do Brasil participaram Glauber Rocha, Gustavo Dahl, David Neves, Paulo César Saraceni, Luís Carlos Saldanha e Sérgio Ricardo, além de intelectuais e artistas como Antonio Candido, Arnaldo Carrilho e João Guimarães Rosa. O Cinema Novo recebeu mostra retrospectiva e mesas-redondas para discutir o cinema feito nos países do que se entendia na época por Terceiro Mundo.

³⁶ NEVES, David. “O cinema de assunto e autor negros no Brasil”. *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*. Rio de Janeiro, Ed. Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968, p. 81.

negros, o filme escamoteia razões e dimensão do preconceito de cor, limitando-o a atitudes individuais ou de setores minoritários da classe dominante.³⁷

De acordo com Carvalho, a recuperação que Neves faz dos filmes escritos por Alinor Azevedo deve ser vista como mais uma seleção orientada pelas idéias do grupo cinemanovista, em oposição ao cinema das décadas de 1940 e 1950, associados ao gênero da chanchada. Por isso, Neves teria omitido o nome de Burle, diretor dos filmes e identificado com este gênero e valorizado apenas Alinor, cujo perfil era mais próximo ao dos cineastas do Cinema Novo: fora militante do PCB e defendia, mesmo dentro da Atlântida, um cinema popular e engajado nas questões sociais.³⁸

Stam destaca *Moleque Tião* como o “primeiro filme brasileiro a confrontar de maneira direta o problema da discriminação racial contemporânea”, e que teria a ousadia para a época de trazer um ator negro no papel principal, considerando-se que Grande Otelo ainda não era uma grande estrela. Em relação a *Também Somos Irmãos*, o autor diz que os personagens do filme são mais complexos, “mais próximos do tratamento que o negro receberia nos filmes do Cinema Novo”.³⁹

Vemos portanto três leituras diferentes sobre os filmes de Burle, realizadas em momentos distintos. A primeira, de Neves na década de 1960, valoriza a presença do negro nos filmes e reconhece que ele realiza um tratamento do preconceito comum à época. A segunda, de Senna no final da década de 1970, apresenta um posicionamento crítico ao destacar que os filmes ocultariam ou tentariam disfarçar a questão do preconceito racial. A terceira, de Stam em 2008, procura reconhecer os avanços dos filmes no que concerne ao tratamento dado à questão racial em outras obras da época. Essa multiplicidade de interpretações indica duas condições em jogo. A primeira é a de que os filmes são portadores de tensões e ambigüidades, que resultam em diferentes possibilidades de leitura. A segunda refere-se ao contexto social do autor, de acordo com o qual pode haver uma variação de sua opinião sobre a obra.

Como observamos, mesmo em relação às chanchadas da Atlântida, comumente apontadas como comédias simplistas e até preconceituosas, há ambigüidades em relação a representação racial: se por um lado há uma quantidade maior de atores e atrizes negras (do que em outras películas da época), bem como uma valorização dos papéis por eles encenados, pelo outro, há momentos em que permanece o tom pejorativo associado a estes papéis. O

³⁷ SENNA, Orlando. “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”. *Revista de Cultura Vozes*, ano 73, v. LXXIII, n. 3, 1979, p. 55.

³⁸ CARVALHO, op. cit., p. 116.

³⁹ STAM, op. cit., p. 141.

reconhecimento positivo maior ocorre, no geral, no âmbito da origem mestiça de nossa cultura, marcada pelo samba e pelo carnaval.

Um caso singular: *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959)

Outro filme do período que costuma ser mencionado quando se fala da questão do negro no cinema brasileiro é *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959 – também recebeu o nome de *Orfeu do Carnaval*). Baseado na peça musical *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, o enredo do filme é inspirado na mitologia grega, na história de Orfeu e Eurídice. A adaptação ambientou a obra em uma favela do Rio de Janeiro, na época do carnaval. Eurídice (Marpessa Dawn) vem do sertão nordestino para morar na favela com sua prima e apaixona-se por Orfeu (Breno Mello), porém, a noiva do rapaz Mira (Lourdes de Oliveira) passa a persegui-la. Stam afirma que o filme teve recepção diversa no país: uns saudaram a utilização do elenco de atores negros brasileiros, outros criticaram o tratamento dado a eles como paternalista. Segundo o autor:

Em um nível racial, vários críticos saudaram a “naturalidade” superior dos atores negros em cenas que teriam sido exageradamente sentimentais nas mãos de artistas brancos. B. J. Duarte fala dos negros atuando “com aquela intuição dramática e artística que é só deles”. Os seus cumprimentos de caráter essencial aos talentos “naturais” são, é claro, altamente ambíguos: por um lado, exaltam a performance superior dos atores negros, mas por outro implicam que a performance não é produto da arte, mas sim do instinto e intuição.⁴⁰

Mais preocupado com as realizações do Cinema Novo, Neves não cita o filme em seu texto. Senna, por outro lado, menciona *Orfeu Negro* e o critica por ater-se apenas à população negra, impedindo uma visão de conjunto, e ocultando as relações opressivas entre asfalto e favela (lugar onde o negro pode viver feliz). Contudo, considerando a abordagem da questão racial, poderíamos apontar o fato de se ater ao negro, enquanto grupo étnico, como uma característica que diferencia o filme de Camus das produções contemporâneas, que focalizam o carnaval como festa da sociedade brasileira mestiça. Nesse sentido, vale a pena mencionar o comentário de Alex Viany sobre o filme:

Nominalmente, é uma co-produção franco-italo-brasileira, mas a parte nativa é representada por interesses franceses no Brasil. Entretanto, por sua origem (a peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes), por sua inspiração étnica e musical (o negro

⁴⁰ STAM, op. cit., p. 256. Ver B. J. Duarte, “Uma Questão de Cultura”. *Folha da manhã*, 24 maio 1959.

brasileiro e as escolas de samba cariocas), pela preponderância absoluta do elemento local no elenco (onde só havia mesmo de estrangeiro a norte-americana Marpessa Dawn) e em alguns setores técnico-artísticos, pôde e mereceu ser apresentada como produção brasileira.⁴¹

Temos, portanto, de acordo com Viany, a presença do negro e do samba como elementos valorizados como caracterizadores de uma produção nacional. Stam aponta que, em muitos aspectos, *Orfeu do Carnaval* constitui a antítese dos filmes de Nelson Pereira dos Santos sobre o Rio de Janeiro. O filme de Camus era uma superprodução que recebeu facilidades do governo brasileiro (cujo presidente era Juscelino Kubitschek), enquanto os filmes de Nelson Pereira tinham sido produzidos com baixo orçamento e *Rio, 40 Graus* havia sido proibido pela censura. *Orfeu do Carnaval* mostraria pouco o trabalho criativo dos negros na escola de samba, despolitizando o carnaval e transferindo-o para um nível mítico, oferecendo ainda uma visão idealizada da favela.⁴² Por outro lado, *Rio, Zona Norte* apresentaria a dura realidade da vida no morro e as relações políticas e sociais da produção cultural do samba.

De fato, os filmes de Nelson Pereira dos Santos trazem uma crítica social ausente no filme de Camus. Este, toma a favela carioca como local da beleza e o carnaval como a expressão da alegria de uma população. Entretanto, vale lembrar que, se os filmes de Pereira dos Santos, apresentam uma reflexão crítica à respeito da imagem esplendorosa do Rio de Janeiro, diferente do filme de Camus (divulgador desta imagem ressaltada por sua fotografia), em relação ao samba e ao carnaval a crítica não se efetiva. *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* mostram os bastidores do carnaval do ponto de vista dos moradores da favela, cuja vida sofrida é destacada. Contudo, este destaque não questiona o contraste entre a vida na miséria e a expressão da alegria no carnaval vivida por esses habitantes. A efusão carnavalesca é vista numa chave positiva tanto nos filmes de Pereira dos Santos, quanto no filme de Camus.

É importante sublinhar que, enquanto os filmes do cineasta independente foram valorizados na perspectiva de terem influenciado o Cinema Novo no decorrer dos anos 1960, o filme de Camus foi criticado pelos cineastas deste movimento pela influência estrangeira que representa. Este debate girou, portanto, em torno da questão da autenticidade. Para os críticos brasileiros da época, os filmes de Pereira dos Santos registravam a autêntica cultura nacional,

⁴¹ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 162.

⁴² Segundo Anaïs Fléchet, jornalistas cariocas na época disseram que o filme divulgava uma imagem exótica da favela e direcionada ao público internacional. FLÉCHET, Anaïs. “Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008)”. *Significação*, nº 32, 2009, p. 42-63.

enquanto o filme de Camus era exótico, representando um contra-modelo para o Cinema Novo, tanto na estética como na ideologia.⁴³

Rio, 40 Graus e Rio, Zona Norte

Sendo assim, acreditamos que *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* merecem um estudo que leve em consideração o tratamento que os filmes dão à questão do negro e sua relação com a entidade “povo”, termo aqui utilizado para designar a população pobre, ou mais especificamente, a população marginalizada social e geograficamente que habita os morros do Rio de Janeiro e que são personagens dos filmes. No prefácio ao livro de Mariarosaria Fabris sobre Nelson Pereira dos Santos, Ismail Xavier afirma:

No painel que os dois filmes constroem, toda a ênfase está na afirmação da positividade da experiência e das representações populares, reservatório de virtudes e esperanças que, desde então, tem sido o pólo maior da atenção do cineasta preocupado em combater o racismo e os preconceitos de classe...⁴⁴

Embora haja um reconhecimento de que a cultura negra e o combate ao racismo sejam elementos importantes para os filmes de Nelson Pereira dos Santos, que surgem já em sua produção dos anos 1950 e reaparecem em *Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977), estas questões só aparecem como sugestões nos trabalhos que analisaram os filmes. Lembrando a afirmação de David Neves, em artigo de 1978, publicado na revista *Filme Cultura*,⁴⁵ de que *Rio, Zona Norte* foi um filme esquecido, propusemos uma retomada em comparação com *A Grande Cidade*, filme de Carlos Diegues sobre o qual também há um esquecimento (considerando que o filme é pouco estudado e até mesmo pouco citado). Tendo como pano de fundo o cenário da favela, a presença do samba e do carnaval, as duas obras permitem nossa análise a partir da questão racial para entender os elementos específicos presentes na narrativa de cada uma em relação com o debate sobre o papel do negro na sociedade nos diferentes momentos de produção dos filmes.

Os filmes de Nelson Pereira dos Santos são apontados pela historiografia do cinema brasileiro como um ponto de inflexão no tratamento ao negro e à cultura popular e que seriam inspiradores do Cinema Novo. A vinculação dos filmes à realização de um cinema de autor aparece em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Glauber Rocha diz que *Rio, 40 Graus* é

⁴³ Idem, ibidem, p. 49-50.

⁴⁴ XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos. *Um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994, p. 17-18.

⁴⁵ NEVES, David. “Rio zona norte”. *Filme Cultura*, n. 28, fev. 1978, p. 90-107.

autêntico e popular sem ser populista, revelando o povo ao povo com intenção revolucionária e *Rio, Zona Norte* é um projeto mais ousado, vítima dos distribuidores, dos sócios desonestos e oportunistas. O filme não teria a forma definida de *Rio, 40 Graus*, na medida em que se volta para questões ontológicas através de seu personagem principal:

Homem de classe, mas homem com implicações existenciais. “Espírito”, o sambista de Rio, Zona Norte, vivido excepcionalmente por Grande Otelo, é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos negros sambistas da Zona Norte; sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio.⁴⁶

Orlando Senna, no artigo já citado, também busca uma continuidade do Cinema Novo em relação aos filmes de Nelson Pereira dos Santos:

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 multi-racial dos pobres e oprimidos.⁴⁷

Segundo ele, *Rio, Zona Norte* contaria a história de um artista negro tão digno de atenção quanto o operário branco e o camponês caboclo, em uma tentativa de articular três categorias sociais diferentes que representariam as classes oprimidas no Cinema Novo. O autor diz que o enfoque dado ao negro no filme de Pereira dos Santos será o mesmo em *A Grande Feira, Assalto ao trem pagador, A Grande Cidade* (“Calunga portando um alto grau de consciência proletária”) e de:

todas as personagens negras que despontam neste cinema de Esquerda – correspondente às tendências da abertura liberal juscelinista e da posterior radicalização janguista. Uma proposta essencialmente política onde qualquer preocupação diversificante (como a questão racial) poderia obscurecer o verdadeiro ponto a ser discutido – as Classes Sociais e a dependência.⁴⁸

Paulo Emílio Salles Gomes, em artigo de 1958, afirma que *Rio, 40 Graus* havia provocado esperanças frustradas por *Rio, Zona Norte*. A concepção do primeiro teria exigido um tratamento que contribuiu para esconder as deficiências do filme. Contudo, no segundo, a ação condensada em uma linha central permitiria que os defeitos se afirmassem ao ponto de arruinar o filme. Segundo ele, talvez Nelson Pereira dos Santos não tivesse percebido que o estilo neo-realista não dispensava a necessidade de estilização e da procura das “convenções mais adequadas aos seus propósitos”. Para o autor, o esforço de recriação da realidade,

⁴⁶ ROCHA, op. cit., p. 106-108.

⁴⁷ SENNA, op. cit., p. 56.

⁴⁸ Idem, ibidem, p. 56.

marcado pela ilusão de transparência, própria do neo-realismo, foi mínimo em *Rio, Zona Norte*. Nessa tentativa mal sucedida, o filme teria ainda perdido enquanto registro automático de aspectos da vida carioca. E conclui:

Apesar de tudo isso, é um exercício válido. Essa fita fracassada contém momentos que, bem estudados, poderão provocar uma tomada de consciência sobre as sutis e misteriosas exigências do cinema e contribuir para o desenvolvimento da tendência neo-realista brasileira.⁴⁹

Viany elogia *Rio, 40 graus* mas pondera que o tema e tratamento pretensiosos resultaram num filme claudicante. Compartilhando da opinião de Paulo Emílio, afirma que:

As esperanças que despertou não foram de modo algum confirmadas em *Rio, Zona Norte*. Se o primeiro tinha um ritmo incerto, o segundo foi praticamente arritmico. Falha também era a narrativa, feita desnecessariamente em retrospecto e desvirtuando a cada passo os conceitos zavattianos evidentemente decorados pelo cineasta.⁵⁰

Viany aponta que a raiz dos problemas do cinema brasileiro estaria na crescente penetração dos monopólios estrangeiros na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil. Ele argumenta que o problema não se encontraria apenas na produção, mas no campo da distribuição, dominado pelas “agências dos monopólios estrangeiros”. O autor alega que estas companhias forçavam os exibidores a contratar um determinado lote de filmes estrangeiros, sem o que não forneceria o filme nacional por elas distribuído.

Sendo assim, por um lado, os filmes de Nelson Pereira dos Santos foram percebidos como pioneiros na realização de um cinema independente das grandes indústrias, que trazia novas influências estéticas (principalmente do neo-realismo italiano) e a perspectiva da denúncia social na representação do povo brasileiro. Isto já na época de lançamento dos filmes - como vimos pelos textos de Glauber Rocha, Paulo Emílio e Alex Viany - o que faria também com que essas obras fossem consideradas inspiradoras do próprio movimento cinemanovista. Tendo em vista esse debate em torno da experiência de novas formas para o cinema brasileiro, *Rio, Zona Norte* seria criticado justamente por recorrer ao melodrama.

Por outro lado, embora a representação racial não fosse objeto de uma discussão mais profunda para os críticos na época, vimos que, também em relação a ela, *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* foram considerados marco em uma mudança de tratamento que o negro recebera no cinema brasileiro e também como “precursores” do tratamento que ele receberia nos filmes do Cinema Novo. Os textos de Senna (em 1979), Stam e Carvalho (recentemente) apontam

⁴⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Rascunhos e exercícios”. In *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme, Paz e Terra, 1982, p. 350-351.

⁵⁰ VIANY, op. cit., p. 167.

nesta direção. Como dissemos, se hoje a visibilidade da questão do negro na sociedade brasileira é maior, as reflexões sobre as relações raciais ainda são marginais nas leituras que se dedicam ao cinema brasileiro.

Carvalho observa que a focalização do ponto de vista dos moradores das favelas era a diferença introduzida por esses filmes em relação à questão racial.⁵¹ De fato, as realizações privilegiam os espaços do morro, da escola de samba, realizando muitas filmagens externas e utilizando atores não profissionais ligados à própria realidade filmada. Entretanto, a questão do ponto de vista desenvolvido pelas narrativas fílmicas não pode ser tomada exclusivamente a partir dessas características de produção ou a partir da temática do filme. Uma instância importante para se analisar o ponto de vista presente em um filme enquanto obra acabada é o narrador. Em relação a isso acreditamos que, se, em alguns momentos dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, o narrador se identifica com a classe popular focalizada, em outros, este narrador aparece como instância externa a ela.

Defendemos, portanto, a hipótese de que os filmes de Nelson Pereira dos Santos não têm um único ponto de vista que aponte sempre para uma mesma direção. Em alguns momentos estes filmes propõem a identidade entre o narrador e o personagem popular, porém em outros se percebe que o olhar que retrata o povo é externo a ele, já que aponta uma situação sobre a qual este mesmo povo não tem consciência, questão da qual trataremos ao longo da dissertação.

Por outro lado, Carvalho analisa *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* no mesmo capítulo em que trata das produções da Atlântida e da Vera Cruz, por considerar que os filmes de Nelson Pereira dos Santos também trazem uma visão de acordo com um ideal de miscigenação, no qual não haveria espaço para o preconceito racial no Brasil. Segundo ele:

Nos dois filmes, a mestiçagem, a democracia racial e a solidariedade entre os de baixo dão o tom das relações. Brancos, negros e mestiços habitam a favela sem problemas de origem racial. A desigualdade e as tensões decorrem das diferenças de classe. Nesse sentido o filme está alinhado com o ideário da esquerda nacionalista que via a questão social acima das questões raciais.⁵²

Esta é outra questão que pretendemos problematizar no capítulo referente a *Rio, Zona Norte*, pois acreditamos que o filme não apenas apresenta elementos dissonantes a esse ideal de

⁵¹ Sobre *Rio, 40 Graus*: “Desde o início o filme assume o ponto de vista dos moradores do morro. Depois de algumas tomadas aéreas em que apresenta a cidade do Rio de Janeiro e seus pontos turísticos ao som de *A voz do morro*, letra e música composta por Zé Keti e arranjada por Radamés Gnattali, a câmara aterriza na favela. A partir daí é o ponto de vista desses personagens, especialmente das crianças, que enlaça a narrativa”.

CARVALHO, op. cit., p. 85.

⁵² CARVALHO, op. cit., p. 89.

democracia racial, como também algumas tensões relacionadas à mestiçagem na formação de uma cultura nacional-popular. Sendo assim, precisamos analisar como a questão racial se conjuga com a questão social e cultural no filme e quais aspectos da realidade brasileira da década de 1950 estão em jogo nesta articulação específica presente na obra. A investigação da expressão de cultura popular trazida pelo filme assim como do tratamento dado a seu elenco predominantemente negro nos revela ambigüidades presentes na própria abordagem da questão racial na época.

O negro no Cinema Novo

O negro surge como importante personagem em obras que tiveram destaque dentro do Cinema Novo: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Cinco Vezes Favela* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Esse Mundo é Meu* (Sério Ricardo, 1964), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966) *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Der Leone Have Sept Cabeças* (Glauber Rocha, 1970) e *Câncer* (Glauber Rocha, 1968-72). Além disso, a questão racial também surge em filmes do período que não pertencem ao movimento, como *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962). Acreditamos, portanto, que a representação do negro constitui uma questão de importância considerável nestes filmes, estando relacionada às revisões, críticas e inovações estéticas propostas pelo Cinema Novo e às diferentes formas de exposição de personagens populares por parte da cinematografia da época.

Além de sentirmos falta de um balanço geral sobre a questão racial no Cinema Novo, apontamos para a necessidade de se pensar o papel do negro em cada obra. Neste sentido, cabe a análise de como os estudos sobre o negro, o debate sobre a existência ou não de racismo na sociedade brasileira e a formulação de uma cultura nacional (que conta com a presença fundamental de elementos da cultura negra) por parte de artistas e intelectuais da época ocupam um papel na constituição da estrutura dos filmes em questão. Em outras palavras, interessa determinar se o negro fornece apenas matéria aos filmes (através dos temas ligados à cultura, principalmente) ou se também atua na formação do que há de essencial para o significado destas obras enquanto valor estético.

Como dissemos, os artigos de Neves e Senna estão entre os poucos textos críticos que privilegiam a abordagem racial em relação aos filmes do Cinema Novo e que são utilizados como baliza para um dos raros balanços disponível sobre o tema (a tese de Carvalho, de 2005). No artigo já citado (de 1965), Neves diz que o filme de autor negro era desconhecido no Brasil, enquanto o filme de assunto negro era quase uma constante, apontando cinco filmes que seriam base para o “cinema negro” brasileiro: *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Aruanda*, *Esse Mundo é Meu* e *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964). O autor se detém principalmente nos dois primeiros, dizendo que, em *Barravento*, o fator negro é atingido por via indireta, restando *Ganga Zumba*, portanto, como filme exclusivo de assunto negro feito pelo Cinema Novo.

Neves diz que, em *Barravento*, o tema negro é usado como acessório, o que nos leva a acreditar que a interpretação do autor sobre o filme seria próxima àquela que lhe atribui a tese de que a religião seria um fator de alienação a ser superado na luta pela justiça social. Como veremos, essa interpretação foi revista por Ismail Xavier, e, se considerarmos sua conclusão de que o narrador de *Barravento* chega a assumir os valores religiosos da comunidade, poderíamos dizer que o negro e sua cultura não seriam apenas acessório na construção do filme, pelo contrário, seriam elementos centrais de sua estrutura.

Já *Ganga Zumba* seria para Neves “um filme inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema de cor. Nele, os personagens existem em função dela”.⁵³ O autor destaca ainda que o diretor Carlos Diegues se preocupava com o assunto negro desde seus estudos secundários, assim como seu pai, o sociólogo e etnógrafo Manuel Diegues, que havia escrito inúmeras obras a respeito do tema negro. Segundo Neves, o Cinema Novo merece um destaque na representação do negro, de modo geral, por trazer um novo tratamento cinematográfico, evitando a indiferença ou o exotismo comuns em outras produções cinematográficas.

Senna também teceu comentários sobre *Barravento*, em uma análise semelhante a de Neves, dizendo que Glauber teria feito “uma crítica social panfletária que se pretende acima do fato da aldeia ser habitada por negros e dedicar-se ao culto de Orixás afro-baianos”.⁵⁴ O autor compara o primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha com *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), considerando o primeiro como uma proposição de uma racionalidade revolucionária contrária ao misticismo religioso de origem africana, que seria revista pelo diretor. Segundo Senna, a posição de Glauber se modifica nos filmes seguintes, em que aponta o papel histórico de beatos e cangaceiros místicos que se levantam contra o poder estabelecido, “esta revisão conceitual – condizente com o sentido

⁵³ NEVES, op. cit., p. 77.

⁵⁴ SENNA, op. cit., p. 56.

insurrecional de toda sua obra – não se faz precisamente no campo da cultura racial mas sim no campo da cultura popular”.⁵⁵

Assim como Neves, Senna também elogia *Ganga Zumba*, afirmando que o filme recusa o tratamento dado ao negro até então e propõe um resgate pelo cinema da projeção histórica do negro na formação do país. Todavia, aponta que devido à escolha do tema (a fuga de escravos de um engenho de cana-de-açúcar), o filme não poderia colocar a questão central da relação entre o negro e a cultura dominante.

Em síntese, ambos afirmam que o Cinema Novo teria dado centralidade ao negro e à sua cultura, valorizando-os de uma maneira que o cinema brasileiro ainda não tinha feito. Entretanto, o balanço crítico sobre os filmes, realizado em diferentes momentos, revela as ambigüidades e tensões na definição do papel do negro na dinâmica de formação do povo e da cultura nacionais. Neste sentido, o texto de Senna articula-se, em parte, com as posições políticas dos movimentos negros da década de 1970, especialmente quando relativiza a identificação do negro com o povo. Tal relativização não tinha sido realizada por Neves nos anos 1960, cuja análise associava a figura do negro à concepção mais geral de “povo brasileiro”.⁵⁶

A preocupação de Neves em 1965 era marcar a emergência do negro no cinema brasileiro em uma proposta de cinema de autor, que envolvia uma pesquisa sobre sua história e sua cultura e uma valorização para tais temáticas, antes focalizadas de maneira preconceituosa ou exótica. Já Senna, escrevendo em 1979, trazia um questionamento presente também nos movimentos negros da época: qual seria o papel do negro e da sua cultura nas idéias de povo e cultura nacional? Senna também apontou o Cinema Novo como marco de uma nova representação do povo, mas observou como seus filmes, de maneira geral, não podiam colocar aquela problemática central.⁵⁷

Como vimos pelos textos citados, o filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) é um dos poucos que tem análises centradas na questão racial. Observamos que é justamente por focalizar a cultura negra que o filme costuma ser lembrado no que se refere a esta questão. Celso Prudente escolheu as religiões afro-brasileiras para qualificar o grau de influência das culturas negras no Brasil através do filme. A partir daí, identificou no Cinema Novo um

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 57.

⁵⁶ Carvalho afirma que a posição de Neves afina-se com a do sociólogo Guerreiro Ramos, ativista negro e um dos principais intelectuais do ISEB, que afirmou nos anos 1950: “O negro é povo no Brasil”. RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995. Citado em: CARVALHO, Noel dos Santos. Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. In: *Estudos de Cinema da SOCINE*. São Paulo: ANA BLUME/FAPESP/SOCINE, 2007, v. 1, p. 53-60.

⁵⁷ SENNA, op. cit., p. 60.

referencial estético popular, segundo ele, ancorado pelo segmento negro da população. Uma afirmação do próprio Glauber Rocha é utilizada como justificativa:

Em *Barravento*, encontramos o início de um gênero, o “filme negro”: como Trigueirinho Netto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal com o objeto de um discurso de crítica sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística.⁵⁸

Para explicar o motivo pelo qual o Cinema Novo colocaria reiteradamente o negro como representante do popular, Prudente sugere que houve uma influência populista sobre o movimento. O autor filia-se à leitura de Bernardet, que sugere a presença da problemática populista no filme através da política de cúpula, onde o povo só se expressaria na condição de massa à mercê de um líder. Nas palavras de Bernardet:

O enredo de *Barravento* é uma questão política, e trata-se de uma política de cúpula. Se tanta importância foi dada às personagens de Firmino e Aruã é porque sua estrutura e as relações que mantêm, no filme, com a comunidade, são equivalentes à estrutura de um comportamento fundamental na vida política brasileira, independentemente das ideologias, da direita ou da esquerda: o populismo.⁵⁹

Bernardet destaca a estrutura de *Barravento* como transposição, para o plano da arte, da estrutura da sociedade brasileira da época de realização do filme. Quanto à relação massa-líder presente no cinema da época, vale ressaltar que Bernardet, embora não trate da questão racial, considera *Ganga Zumba* como o único filme brasileiro no qual os problemas do povo não seriam resolvidos por um líder não pertencente à comunidade. No filme, o Rei dos Palmares também era escravo, sendo egresso da comunidade e escolhido por seus dirigentes para dirigir a vida da recém-formada comunidade revoltada. Diante do momento político contemporâneo, seria *Ganga Zumba* “uma aspiração idealista, puramente teórica e utópica”.⁶⁰

No entanto, acreditamos que tanto o filme de Glauber Rocha como o filme de Diegues citados representam interpretações diferentes sobre a conjuntura política e social na qual foram realizados. Desta forma, não acreditamos que Firmino ou *Ganga Zumba* (ambos interpretados por Antonio Pitanga) possam ser lidos como mera transposição do papel do “líder populista” na sociedade da época, o primeiro como reflexão real, o segundo como reflexão de uma idealização. Em nossa concepção, os personagens seriam vetores de diferentes discursos

⁵⁸ ROCHA, op. cit, p. 131. Citado em: PRUDENTE, Celso Luiz. *Barravento o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha: antropologia do cinema*. São Paulo, Nacional, 1995, p. 18.

⁵⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978 (1. ed. de 1967), p.63.

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 75.

presentes nos filmes, sendo que, não necessariamente, cada obra revelaria uma visão unívoca sobre os temas em debate.

Prudente aponta uma possível razão para o Cinema Novo ter se ocupado do negro como referencial para o povo pobre, o “sem-voz” nas relações de decisão. Segundo o autor, em detrimento do proletariado, o populismo se ocuparia da massa urbana marginalizada, na qual estaria localizado o elemento negro (historicamente à margem do mercado de trabalho), estigma do malandro. Portanto, ao refletir a estrutura política populista presente na sociedade, o Cinema Novo traria o negro no papel social do marginalizado, já que não focalizava o operariado. Questionamos essa abordagem que busca no contexto de produção da obra cinematográfica o motivo imediato de inserção do negro no filme. Em nossa análise, buscamos entender como a presença do negro nos filmes apresenta possíveis reflexões *sobre* a presença do negro na sociedade e na cultura nacional.

Voltando a *Barravento*, Prudente cita vários estudiosos das religiões afro-brasileiras para justificar e apresentar o significado de alguns elementos presentes no filme. Da mesma maneira, apresenta uma análise do período próximo e seguinte à abolição da escravidão buscando fatores que contribuíram para a formação da imagem do negro como marginal e/ou malandro, que estaria presente na estética cinemanovista. Colocamo-nos em oposição a tal proposta, na medida em que buscamos em elementos interiores aos próprios filmes analisados, a construção dos significados em relação à representação do negro, para em seguida levantar hipóteses que busquem compreender a opinião crítica da época em relação às questões que levantamos nas obras.

Em consonância com as idéias de Ismail Xavier, colocamos, como aspecto metodológico desenvolvido, a análise formal dos filmes que, por um lado, nos aponta questões pertinentes relacionadas à representação racial, e, por outro, permite em seu desenvolvimento o melhor esclarecimento de hipóteses levantadas de acordo com o próprio conteúdo dos filmes. Analisando montagem, utilização da câmera, movimentação coreográfica das figuras humanas, Xavier coloca em xeque a interpretação de que *Barravento* seria uma crítica à alienação religiosa, afirmando que tal aspecto não dá conta do filme em sua complexidade de percursos. A questão central é a perspectiva da narração, na qual nota-se uma oscilação entre adesão aos valores religiosos da comunidade e à consciência de classe e da luta política contra a exploração do trabalho.⁶¹

⁶¹ XAVIER, Ismail. *Sertão/ Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense; Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983, p. 41.

Como vimos, esta metodologia também se diferencia das análises de Neves e Senna, citadas anteriormente. Neves, por exemplo, cita argumentos de ordem bastante diversa para analisar a presença da questão racial nos filmes: a influência do pai do diretor Carlos Diegues através dos estudos sobre o negro na realização de *Ganga Zumba*; a posição do negro como porta-voz do diretor branco e a realização de “mediações éticas e estéticas” (capoeira, candomblé, beleza da mulher negra) que mesmo vistas como acessório seriam prolongadas pelo espaço que ocupam em *Barravento*.

Ao buscarmos em cada filme quais recursos fornecem sua estrutura, temos em vista destacar o papel do negro na mesma. Desta forma, podemos questionar se o ponto de vista se aproxima ou se distancia dos personagens negros, como os movimentos de câmera, montagem, trilha sonora etc. se relacionam com estes personagens. Em um segundo momento, tendo em vista os debates próprios da época de realização dos filmes, podemos pensar como eles se constituem enquanto discursos inseridos nesse meio.

A Grande Cidade

Chama a atenção o fato do filme *A Grande Cidade* ser pouco comentado nos textos que dedicam considerável atenção para a especificidade da questão do negro no Cinema Novo. O artigo de Senna apenas menciona o filme quando trata da presença física do negro no cinema brasileiro, quase sempre valorizada em sua opinião. Grande Otelo é apresentado como a imagem mais forte dos intérpretes, porém Antonio Pitanga é destacado por sua postura em relação a escolha de papéis. Citamos a passagem:

Esta *valorização* do espaço restrito em que se movimentam ocorre, em alguns casos, não apenas pelo talento destes intérpretes mas também em decorrência de sua consciência política e racial. É o caso de Antônio Pitanga, que, através de dezenas de filmes, esboça o painel social do negro no Brasil – como guerreiro (*Ganga Zumba*), cangaceiro (*Os Cangaceiros de Lampião*), portuário (*Bahia de Todos os Santos*), agitador (*Barravento*, *A Grande Feira*), operário (*A Grande Cidade*) recusando papéis que contenham uma idéia negativa do negro.⁶²

⁶² SENNA, op. cit., p. 65. Essa opinião de Senna diferencia-se da de Carvalho, que acredita que os atores negros possuem certo poder diante dos papéis em sua interpretação. Carvalho analisa as trajetórias da atriz Ruth de Souza e do ator Grande Otelo justamente para comprovar como os atores negros realizam uma espécie de “subversão” do roteiro para imprimir algo que vai além das representações estereotipadas. CARVALHO, Noel dos Santos. “Esboço para a história do negro no cinema brasileiro” In: DE, Jefferson. *Dogma feijoadá, O cinema negro brasileiro*. São Paulo, Fundação Padre Anchieta / Imprensa Oficial, 2005, p. 29 e 30.

Senna diz que o trabalho desses artistas é importante, mas não tem peso decisivo porque o controle ideológico e econômico de um filme é exercido por diretores e produtores. É por isso que existiria um discurso negro na música, na dança, no teatro (cita Abdias do Nascimento), na literatura, mas não no cinema, já que este não existe sem o apoio da indústria cinematográfica. Pensado e feito pela e para a classe média, o cinema seria, para o autor, um terreno fechado à invasão de proletários, faixa em que se encontra a esmagadora maioria dos negros brasileiros. Assim, a experiência de atores negros que dirigiram filmes é tomada como único meio para que o discurso negro fosse de fato articulado ao cinema brasileiro.⁶³

Stam analisa *A Grande Cidade* como exceção que comprova a regra da ausência negra naquele período do Cinema Novo, caracterizado como momento de reflexão sobre o fracasso do projeto populista de esquerda. Esta caracterização foi consolidada pelo livro de Jean-Claude Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, escrito no calor da hora. Segundo Bernardet, apenas nessa segunda fase do Cinema Novo os cineastas passariam a se questionar a respeito do papel da classe média no Brasil (que estaria ausente nos primeiros filmes do movimento).

Bernardet relaciona a questão da marginalização dos personagens do Cinema Novo com o fato desses filmes não apresentarem realmente o povo e seus problemas, mas sim dificuldades e hesitações da pequena burguesia em um diálogo direcionado aos dirigentes do país, no qual o povo era apenas o assunto. Segundo o autor, em *A Grande Cidade*, “ocorre que, após essa introdução que ambienta o filme numa cidade grande, as pessoas de gravatas, de quem se poderia pensar que constituiriam o centro do filme, saem de cena e a ação fica restrita a imigrantes nordestinos favelados”.⁶⁴

Calunga, o personagem chave do filme, mantém ainda situação de marginalidade em relação às ações transcorridas, como aponta Bernardet:

Seu papel é o de *meneur de jeu*, espécie de mestre de jogo: orienta as personagens, arma situações e comenta a ação, mas sem participar diretamente dela, sem ligar-se a coisa alguma, permanecendo num plano superior, colocando-se numa posição marginal em relação à ação, embora ele próprio imigrante nordestino. Após ter feito as honras da cidade para os espectadores, ele é o cicerone de Luzia e serve sobretudo de pombo correio entre a moça e Jásão. Tudo isso é feito numa fantasia coreográfica: pulos e risos; é a maneira de ele apoderar-se da cidade.⁶⁵

⁶³ Dentre esses atores negros, destaca: Waldir Onofre (que dirigiu *As Aventuras de um Padeiro*, 1977), os documentários de Zózimo Bulbul e Antonio Pitanga (que dirigiu *Na boca do Mundo*, em 1979).

⁶⁴ BERNARDET, *Brasil em tempo de cinema*, op. cit., p. 134-135.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 133.

O autor diz que a “classe média” ainda reaparece no fundo dos quadros, já que a ação no filme sempre tem espectadores na rua. Bernardet conclui que de fato Diegues dá um tratamento novo à classe média, o que considera o aspecto mais audacioso de sua realização. Contudo, fica claro que embora destaque a importância do personagem Calunga, sua negritude não era uma questão de relevo para Bernardet, assim como para outros críticos que escreveram sobre o filme.

Se *Barravento* chama a atenção por trazer o personagem de Antonio Pitanga como porta-voz do diretor branco, como dissemos anteriormente, *A Grande Cidade* poderia ser pensado no mesmo sentido. Todavia, neste caso a questão do negro foi posta de lado, dando lugar a outras questões que o filme suscita em um debate interno ao Cinema Novo enquanto objeto de estudo, como por exemplo, a retomada do urbano e a representação de tipos sociais (como o vaqueiro e o malandro). Enfim, o filme já em seu momento de lançamento, e também posteriormente, acaba sendo inserido, dentro do próprio movimento cinemanovista, ao lado de filmes como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) que são apontados como momento de inflexão do movimento.⁶⁶

Destacamos o fato de *A Grande Cidade* não ser apontado nem na tese de Carvalho, que dedica um capítulo específico pra a questão do negro no Cinema Novo. Em sua análise, há uma convergência com a posição de Stam, ao afirmar que o tratamento dado ao negro nos filmes e nas formulações dos realizadores do Cinema Novo esteve ligado à aproximação com a cultura popular. O golpe militar de 1964 teria interrompido esse processo, colocando fim ao populismo e ao projeto revolucionário que alimentou essa geração de artistas e foi substituído por um sentimento de perplexidade diante da nova realidade.

A opinião de Carvalho, de que os filmes mais interessantes do movimento refletiram isso, parece uma valorização em sintonia com a análise citada de Bernardet, segundo a qual, só a partir desse momento do golpe os cineastas analisariam o papel da classe média no Brasil. Afirma Carvalho: “o nordestino, o camponês, o pescador, o negro e o favelado saíram de cena e foram substituídos pela classe média e pelo intelectual de esquerda, regra geral homem e branco”.⁶⁷ Carvalho apresenta três filmes como expressivos desse período: *O Desafio*, *Terra em Transe* e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Como *A Grande Cidade* não se encaixa em sua explicação, já que o filme ainda focaliza o nordestino, o negro e o favelado, ou melhor, articula todas estas representações, a obra de Diegues é deixada de lado.

⁶⁶ Isso talvez seja até mais visível nas críticas da época do que nas análises recentes, nas quais *A Grande Cidade* foi geralmente esquecido mesmo quando esses filmes de inflexão do Cinema Novo são citados.

⁶⁷ CARVALHO, *Cinema e representação racial*, op. cit., p. 121.

Dentro do projeto de criação estética e conteúdo engajado, a importância de *A Grande Cidade* para nossa pesquisa deve-se, principalmente, a três fatores: a centralidade do personagem negro - sua posição como narrador do filme e sua presença na própria forma deste; a abordagem dos personagens populares em uma revisão do projeto nacional-popular realizado pelas esquerdas; a revisão, mais específica, ao próprio Cinema Novo, ao refletir sobre o papel do cinema na sociedade brasileira.

O filme de Diegues interessa, portanto, pela reflexão sobre um momento histórico no qual os setores engajados apresentavam uma vontade de transformação da sociedade brasileira. Esses setores na década de 1950 e início da década de 1960 haviam diagnosticado o Brasil não ainda como o país da integração e harmonia entre as raças e classes sociais - pois seu povo seria oprimido pelo poder do latifúndio e do imperialismo - mas como a nação que poderia mudar essa realidade, ou que já viveria um processo de transformação durante o Governo Goulart (1961-1964).

Segundo Ridenti, os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os “deserdados da terra”, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal “personificação do caráter do povo brasileiro”. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências, recusando a ordem social instituída pelos latifundiários e imperialistas. Ainda que existisse uma idealização do “homem do povo”, principalmente do homem do campo em relação às classes médias urbanas, esta seria ancorada em uma base real: a insurgência dos movimentos de trabalhadores rurais no período, como as Ligas Camponesas e o impacto de revoluções camponesas no exterior, especialmente em Cuba e no Vietnã. O autor destaca ainda que a sociedade brasileira era predominantemente agrária pelo menos até 1960.⁶⁸

Assim, com o golpe de 1964, sem o esboço de qualquer resistência, há uma quebra nas expectativas nos meios artísticos e intelectualizados. O fim do nacionalismo econômico e o autoritarismo político-institucional colocaram em cheque as posições tradicionais da esquerda.

⁶⁸ Ridenti recorre à noção de “estrutura de sentimento”, formulada por Raymond Williams, para caracterizar o surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e depois sua transformação e (re)inserção institucional a partir dos anos de 1970. Segundo o autor, seriam exemplos expressivos da “estrutura de sentimento romântica e revolucionária” brasileira da época: a) a trilogia clássica do início do Cinema Novo – *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra; b) a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho), e também de autores como Dias Gomes; a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; o agitprop dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes, especialmente, ou ainda o filme *Cinco Vezes Favela*. Depois do golpe de 1964, essa estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária poderia ser encontrada nas canções de Edu Lobo, Geraldo Vandré e outros; nos desdobramentos da dramaturgia do Teatro de Arena – como a peça *Arena conta Zumbi* revoltosa; e o romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967). RIDENTI, *Em Busca do Povo Brasileiro*, op. cit.; RIDENTI, *Brasilidade Revolucionária*, op. cit.

Esta percepção não foi imediata nem homogênea, mas a cultura, que já era um espaço de atuação entre os setores engajados, foi também espaço para algumas reflexões diante daquela derrota. Acreditamos que *A Grande Cidade* traz algumas dessas considerações em um momento bastante recente ao golpe.

Em 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), delineia-se com maior evidência um quadro de fechamento político. Paralelamente à repressão, a ditadura realizava o “milagre econômico” que consolidaria a modernização conservadora. A industrialização, a urbanização e as novas tecnologias não levaram à libertação mas, ao contrário, conviviam com o regime militar.

Segundo Napolitano, a historiografia e a memória social consagraram o período inicial da ditadura, entre 1964 e 1968, como um período de relativa liberdade de expressão para a oposição. No entanto, naquele período, o autoritarismo estaria mais preocupado em perseguir os quadros do regime deposto, expurgando as políticas de Estado de qualquer traço reformista, e em quebrar os elos entre os ativistas políticos e culturais de esquerda (oriundos da classe média) e os movimentos populares, operários e camponeses. Estes movimentos teriam seus líderes presos e torturados e seus espaços de organização cerceados antes mesmo do AI-5. Mesmo com a relativa liberdade da cultura de esquerda, que poderia se manifestar em espaços limitados e diluindo seu conteúdo crítico em metáforas, a censura seria atuante no teatro e no cinema entre 1964 e 1968.⁶⁹

As análises sobre a cultura dos primeiros quatro anos da ditadura seriam pontuadas por dois textos que veicularam a tese de que o pós-golpe foi marcado por um círculo fechado e estéril de comunicação. O primeiro é o texto *Cultura e política -1964-69* de Roberto Schwarz, o segundo é o texto *Impressões de Viagem*, de Heloisa Buarque de Hollanda. Embora a segunda incorpore criticamente o primeiro, permanecia a tese geral segundo a qual o artista engajado, isolado das massas e do circuito artístico não-mercantilizado (sindicatos, entidades estudantis, movimentos populares), passou a comunicar-se consigo mesmo e com sua classe, a classe média consumidora de cultura.⁷⁰

Napolitano chama a tenção para o fato de que é preciso analisar as conexões entre “círculo fechado” e “círculo massivo” em processos de resistência cultural a determinados contextos políticos, compreendendo as tensões e contradições envolvidas. Assim, o papel da

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (livre-docência em história) FFLCH-USP, São Paulo, 2011, p. 44-45.

⁷⁰ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política – 1964-69” IN: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, 7-58 (original de 1969, publicado na Revista *Les Temps Modernes*).

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de Viagem*. São Paulo, Brasiliense, 1981(2. ed.).

arte e da cultura de oposição, construída notadamente pela esquerda intelectual e artística no Brasil dos anos 1960 e 1970, não estaria livre de contradições e decepções nas suas intenções políticas e conscientizantes.⁷¹

Nesse sentido, *A Grande Cidade* destaca-se enquanto obra que se insere nessa revisão crítica à perspectiva nacional-popular, procurando expressar uma resposta ao golpe ainda recente, e que já colocava a questão do público ao discutir a relação do cinema com a sociedade. Quase uma década antes, *Rio, Zona Norte* mesmo em um momento que poderia ser considerado apogeu do engajamento nacional-popular, já apresentava tensões ao refletir sobre a relação entre o meio artístico da classe média e as classes populares.

Sendo assim, *Rio, Zona Norte* interessa-nos, principalmente, por: apresentar o personagem negro com maior clareza do que em *Rio, 40 Graus* (pois a ação dramática concentra em um único personagem, diferente do primeiro filme de Pereira dos Santos); trazer a cultura popular no próprio cerne da narrativa, que gira em torno das tentativas de Espírito em ter gravadas as suas músicas e ser reconhecido como artista; caracterizar com objetivos críticos as relações entre o artista popular, o artista intelectualizado de classe média e a mídia radiofônica.

Em resumo, acreditamos que a análise da presença do negro nos dois filmes traz questões que podem escapar ao debate que apreendemos em outras fontes históricas do período. Buscamos, portanto, apreender as relações existentes entre a representação desenvolvida pelas obras cinematográficas e seu contexto de produção, não no sentido de apontar uma correspondência direta e imediata, mas de analisar as tensões e mediações existentes nessas conexões que podem ser estabelecidas.

Nossa investigação buscou entender como as estruturas internas de linguagem dos filmes e seus mecanismos de representação colocam a questão racial. Numa segunda etapa, o resultado das análises fílmicas nos conduziu à pesquisa de fontes secundárias. Levando em consideração que a produção crítica é uma mediação entre obra e público, analisamos as recepções aos filmes e as interpretações sobre os mesmos especialmente na imprensa especializada da época. Realizamos ainda um exame historiográfico dos debates levantados nas décadas de 1950 e 1960, para além do meio cinematográfico, sobre a cultura nacional-popular e sobre a questão racial.

Iniciamos pela análise de *Rio, Zona Norte*. Assim como *Rio, 40 Graus*, o filme foi produzido pelo sistema de cooperativas, em que atores e técnicos trabalham para receber

⁷¹ NAPOLITANO, *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais...*, op. cit., p. 338.

porcentagens do retorno financeiro após o lançamento do filme. Entretanto, o segundo longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos se beneficiou também do dinheiro recebido pelos prêmios que o diretor obteve com *Rio, 40 Graus* e de um financiamento do Banco do Estado de São Paulo.⁷²

Na primeira parte do capítulo, apresentamos uma análise do filme a partir da centralidade do protagonista (Espírito) e a construção de suas relações com os outros personagens principais (Moacyr e Maurício). Em seguida, observamos como a trajetória de tais personagens se articulam na construção de um registro documental e, ao mesmo tempo, na composição de um enredo dramático. Buscamos entender então como essa construção da narrativa se relaciona com o tema da cultura popular e qual o enfoque à questão do negro dentro do mesmo. Nossa hipótese é de que a narração de *Rio, Zona Norte*, construída em torno dos *flash-backs* apresentados como produto da consciência do protagonista popular, oscila entre uma aproximação e um distanciamento do povo, assim como também oscila entre a construção melodramática e o registro realista. Buscamos apreender como é apresentado o povo no filme, o que nos leva ao apontamento de uma população marginalizada, constituída em sua maioria por negros e que tem como principal manifestação cultural o samba. Por fim, examinamos a especificidade da questão racial, retomando a construção dos personagens principais.

No segundo capítulo, trazemos a análise de *A Grande Cidade*. O filme foi produzido pela Difilm, empresa distribuidora e co-produtora criada em 1965, pretendendo atuar diante da dificuldade que os cineastas brasileiros encontravam para comercializar seus filmes. A Difilm congregaria a maioria dos produtores e diretores independentes e buscaria um “público novo” para seus filmes, desligado do cinema comercial nacional e estrangeiro.⁷³ *A Grande Cidade* foi, no geral, bem recebido pela crítica, que também destacou seu sucesso com o público.⁷⁴

⁷² Ver entrevista com Nelson Pereira dos Santos. In: *Nelson Pereira dos Santos. Uma Cinebiografia do Brasil*. Catálogo de exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2005, p. 32. E também MACHADO, Hilda. *Rio 40 graus, Rio zona norte : o jovem Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação (mestrado), ECA-USP. São Paulo, 1987, p. 81.

⁷³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 85.

Em entrevista, Diegues disse que o filme seria o primeiro sucesso da distribuidora e que o dinheiro arrecado lhe permitiria co-produzir *Terra em Transe*. DIEGUES, Carlos. *Apud: OROZ, Silvia. Carlos Diegues. Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 47.

⁷⁴ As críticas da época ressaltam não só o sucesso com o público, mas também a facilidade no entendimento da mensagem do filme. Segundo Maurício Gomes Leite, “*A Grande Cidade* (...) encontra uma área de comunicabilidade raras vezes sentida nos chamados filmes de realismo social”. LEITE, Maurício Gomes. “*A Grande Cidade*”. 13/09/1966 (não há o nome do recorte do jornal encontrado no arquivo da Cinemateca do MAM-RJ). Em outra publicação, Calunga é apresentado como personagem “da inventiva constante, que não o afasta, entretanto, do grande público, plenamente capaz de receber com facilidade a mensagem de *A Grande Cidade*”. “O Filme em Questão. *A Grande Cidade*”. *Jornal do Brasil*. 12/09/1966 (sem autoria).

Também iniciamos a análise do filme de Diegues pela consideração da centralidade do personagem negro, que aqui se apresenta como narrador, na abertura do filme, e também como personagem. Analisamos como Calunga se relaciona com os demais personagens e em que termos estes trazem uma visão de povo brasileiro construída pelo filme. Acreditamos que a estrutura fragmentada de *A Grande Cidade* traz uma crítica à própria concepção de povo presente em filmes anteriores do Cinema Novo. Esta crítica também se estende à afirmação de uma cultura popular que representasse uma tomada de consciência rumo à transformação social. Destacaremos então o papel do negro enquanto porta-voz de uma instância crítica, ao mesmo tempo em que, enquanto personagem popular, também é objeto sobre o qual a instância narrativa reflete.

No terceiro capítulo, nos debruçamos sobre o engajamento nacional-popular no contexto político e cultural do Brasil das décadas de 1950 e 1960, apresentando as concepções de instituições que tiveram centralidade no debate sobre esta questão na época, como o ISEB, o PCB e o CPC. Apresentamos também o debate em torno da questão do negro no mesmo período, tendo em vista as realizações do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Projeto UNESCO. Retomamos então os filmes, propondo uma comparação entre eles. Buscamos entender como os elementos associados ao neo-realismo, ao melodrama, às inovações estéticas do Cinema Novo etc., ao serem utilizados de maneiras diferentes em *Rio*, *Zona Norte* e em *A Grande Cidade*, além de nos proporcionarem diferentes apreciações dos personagens negros, podem expressar diferenças em relação ao debate sobre o papel do negro na sociedade brasileira e sua relação com a cultura e identidade nacional.

Em *Rio*, *Zona Norte* as características de melodrama enfatizam o negro enquanto vítima, explorado, o que poderia remeter a uma idealização do negro pobre e bom, porém incapaz de reagir e até mesmo de fazer sua cultura tornar-se expressiva nacionalmente sem a intermediação do branco. Embora exista a realização de uma autocrítica em relação à classe média que se aproxima da cultura popular, ainda há esperança na aliança entre os diferentes grupos sociais em prol da cultura nacional, cuja maior expressão, no filme, é o samba.

Em *A Grande Cidade*, o negro é o personagem melhor adaptado à situação imposta à sua classe social e que por isso coordena os outros personagens e dá voz à própria crítica em questão. A estrutura do filme dá maior possibilidade de margem a uma autocrítica que se refere ao questionamento próprio da intelectualidade da década de 1960 (principalmente pós-golpe militar) diante de uma visão anterior do que seria o povo brasileiro e de seu papel na sociedade; o papel central do negro indica então justamente uma assimilação (da cultura negra) não

acompanhada de uma transformação social. Embora ainda traga o samba e o carnaval, estas manifestações não são enaltecidas como representação de uma cultura autêntica e homogênea.

CAPÍTULO 1

RIO, ZONA NORTE: o negro representante da cultura nacional

1. Espírito: o negro colocado no centro

Rio, Zona Norte conta a história de um sambista negro (Grande Otelo) que não consegue o reconhecimento pela produção de seus sambas. A narrativa traz a trajetória do protagonista rememorada a partir de sua queda do trem e dividida em *flash-backs*, organizados em cinco blocos:

I) Na escola de samba Espírito conversa com Maurício (Jece Valadão), conhece Moacyr (Paulo Goulart) e inicia uma paquera com Adelaide (Malu Maia); na volta para sua casa, passa pela tendinha em construção (esperança de nova moradia e trabalho).

II) Espírito desperta no barraco e recebe Adelaide com o filho Cláudio; desce o morro com a mulher, anunciando seu casamento; na marcenaria em que seu compadre Honório (Vargas Júnior) trabalha, Espírito encontra o filho Norival (Haroldo de Oliveira); o sambista vai à rádio e assiste a uma apresentação da cantora Ângela Maria; Moacyr, que faz parte da banda da rádio, não o vê, mas depois conversa com ele brevemente; Maurício apresenta Espírito ao cantor Alaor da Costa (Zé Kéti).

III) Batizado de Cláudio (filho de Adelaide) na casa de seu Figueiredo (patrão e também compadre de Espírito), todos ouvem no rádio o samba *Mexi com ela* de autoria do protagonista, porém seu nome não é pronunciado; o armazém de seu Figueiredo é assaltado, Espírito descobre que seu filho Norival estava envolvido e o obriga a devolver o dinheiro; Adelaide se mostra insatisfeita com a situação de Espírito e Norival foge da casa do pai.

IV) Espírito vai ao barraco dos moleques envolvidos no assalto à procura de Norival, ao voltar descobre que a nova tendinha está sendo ocupada pelos parentes de Honório; o sambista vai à rádio, encontra Moacyr que lhe passa seu endereço; Maurício faz Espírito abrir mão da autoria de *Mexi com ela* e lhe dá dinheiro; ao chegar em casa, Espírito não encontra Adelaide, é atacado pelos moleques que levam o dinheiro e matam Norival.

V) Após a morte do filho, Espírito compõe um novo samba e não permite que Maurício o veja; o protagonista vai à rádio e canta para Ângela Maria, que aceita gravar sua composição; Espírito vai à casa de Moacyr pedir para ele escrever a melodia da música, não sendo atendido, se dirige desconsolado à estação de trem; durante a viagem de trem, começa a

compor um novo samba e acaba caindo; Moacyr e Honório assistem à morte de Espírito no hospital.

Estes cinco blocos de *flash-backs* são intercalados por seqüências que mostram o momento presente da narrativa, respectivamente: Espírito caído nos trilhos é socorrido pelo ferroviário e depois por policiais que chamam uma ambulância, um velho recolhe seus papéis; os médicos socorrem o sambista e o levam na ambulância; Espírito chega ao hospital, o médico anuncia a operação; o protagonista é operado, Moacyr recebe uma ligação do hospital avisando sobre o acidente; morte de Espírito no hospital.

Como podemos perceber a partir desta descrição, chama a atenção a realçada centralidade do personagem Espírito no filme. De fato, considerando que a narrativa é estabelecida através dos *flash-backs* do sambista após sua queda do trem, podemos dizer que ela constitui-se como produto da consciência do personagem principal. Os recursos cinematográficos, no geral, são utilizados para proporcionar a identificação do espectador com ele: a trilha sonora; os primeiros-planos e, principalmente, a câmera subjetiva.

Trataremos da trilha sonora adiante. Por ora, veremos como os enquadramentos do filme focalizam o protagonista e permitem a identificação do público com ele.⁷⁵ Destacamos a utilização da câmera subjetiva porque ela tem um papel essencial na estrutura do filme, já que em todos os momentos em que voltamos de um *flash-back* para o presente da narrativa há uma câmera subjetiva no protagonista: quando Espírito é socorrido pelo ferroviário; quando é socorrido pelo médico; quando é retirado da ambulância e quando vai ser operado. Além destas passagens, o momento em que os três rapazes encontram Espírito caído pela primeira vez, que podemos considerar como cena utilizada para se fazer a junção final entre *flash-back* e presente, também é mostrado através da câmera subjetiva.

Além da câmera subjetiva, utilizada principalmente nas cenas que se referem ao presente da narrativa (trajetória de Espírito do momento em que ele cai do trem até sua morte), há um outro tipo de enquadramento que favorece a apreciação do personagem principal, utilizado principalmente nas seqüências de *flash-backs* (trajetória de Espírito anterior à queda do trem). Trata-se do enquadramento que focaliza Espírito de costas, às vezes em plano americano, outras em plano geral, filmando o sambista em primeiro plano e explorando a profundidade de campo. Esse enquadramento, por vezes aliado a um movimento de câmera que

⁷⁵ Os enquadramentos do filme, no geral, foram apontados como descuidados pela crítica da época. Por exemplo: “Há cenas canhestamente iluminadas e pobremente enquadradas”. “Rio, Zona Norte”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10/05/1958 (autoria desconhecida); “A composição do quadro e a colocação da câmara mostram que Nelson não tem ainda um estilo próprio: ora muito simples, sóbrio, ora virtuosístico, com câmaras baixas, focos diversos, etc.”. “Rio, Zona Norte”. *Notícia de hoje*. São Paulo, 1958 (autoria desconhecida).

acompanha o deslocamento do protagonista, está presente em diversas seqüências: no primeiro *flash-back* na escola de samba, quando Espírito vai ao palco acompanhar o pronunciamento de Maurício; no segundo *flash-back* no barraco, quando o sambista recebe Adelaide com o filho (em plano americano), e também quando o casal olha a tendinha e desce o morro (em plano geral, explorando a profundidade de campo); ainda no segundo *flash-back*, quando Espírito vai ao armazém de seu Figueiredo e depois quando vai à fábrica de móveis ao encontro de Honório; no terceiro *flash-back*, quando o protagonista persegue os moleques que assaltaram o armazém; no quarto, quando Espírito vai à casa desses mesmos moleques; no quinto e último *flash-back*, quando o sambista comparece à casa de Moacyr, e depois em sua chegada na estação de trem.

No enquadramento que focaliza Espírito de costas, é como se a atitude do narrador do filme fosse de acompanhar a vida do sambista “por trás”, com proximidade suficiente para descrevê-lo, mas sem interferir em sua vida, até o momento de queda do trem, à partir do qual o narrador se debruça sobre Espírito, encarando-o de frente, podendo analisar o ocorrido até ali. Esse “debruçar-se” aparece no enquadramento em leve *plongée* que mostra Espírito desmaiado em diferentes momentos, sob o ponto de vista das pessoas que o socorrem - cenas que funcionam, portanto, como contra-plano aos planos em câmera subjetiva (pontos de vista de Espírito, que focalizam os rapazes, o enfermeiro etc. socorrendo-o).

A partir daí, podemos dizer, em um primeiro momento, que a narrativa de *Rio, Zona Norte* conjuga duas atitudes em relação ao protagonista, que, chamaremos de adesão - quando o narrador acompanha as ações de Espírito nos *flash-backs*, apresentados como ponto de vista do próprio sambista - e observação - quando o narrador se debruça sobre o protagonista, externando o ponto de vista em relação ao mesmo. Veremos adiante como, mesmo quando configurada enquanto adesão, a questão da narração pode ser problematizada, tendo em vista os diferentes pontos de vista envolvidos. Por ora, apresentamos estas duas posições como elementos que valorizam o protagonista.

Um outro recurso do filme que ajuda a priorizar o ator principal e seu personagem é a ausência do contra-plano em momentos de interação com outras pessoas. Em alguns diálogos de Espírito com outros personagens, nos quais poderíamos esperar um campo e contra-campo, o diretor opta por manter a câmera no protagonista, sem o contra-plano do personagem com o qual ele contracena. São momentos de grande intensidade dramática, nos quais o sambista esboça alguma reação diante de seus infortúnios.

São exemplos disso: a sequência em que Espírito diz a Adelaide que pode sustentá-la com seus sambas e que, portanto, não precisa da tendinha que estava sendo construída por seu compadre - sem o contra-plano de Adelaide é como se o espectador ficasse com Espírito, confiante em seu orgulho; a sequência em que Espírito reage à tentativa de Maurício de ver seu novo samba, empurrando-o e dizendo que aquele samba ele gravaria sozinho - aqui há um *close up* de Espírito em leve *contra-plongée* sem qualquer contra-plano de Maurício caído no chão; e a sequência em que Ângela Maria canta o samba de Espírito, na qual vemos o sambista enquanto entra a voz *off* da cantora dando continuidade ao samba - o contra-plano que a mostra cantando só vem alguns segundos depois, permitindo que presenciemos a espontânea felicidade de Espírito diante daquele momento.

Percebemos, portanto, a centralidade do papel do negro na estrutura de *Rio, Zona Norte*, como resultado, não apenas da utilização de atores negros em grande parte do elenco do filme, mas, principalmente, da universalização do ponto de vista do personagem principal Espírito produzida pela diegese. Sendo assim, além do filme retratar uma comunidade da referida Zona Norte do Rio de Janeiro como predominantemente negra, sua abordagem ambiciona colocar o personagem principal negro como portador do ponto de vista de sua própria história (narrativa de sua vida e história do filme). O personagem negro, pobre, morador da favela, que sofre um acidente de trem e nem pode ser identificado, já que não tem documento, é aqui o foco de nossa atenção.

Ao contrapor os personagens negros, moradores do morro, aos personagens brancos, pertencentes à classe média, e propor um olhar a partir de um personagem que pertence ao primeiro grupo, há uma aderência da própria narrativa aos negros e pobres representados por Espírito, colocado em primeiro plano. Por outro lado, para apresentar tal contraposição como denúncia social, o realizador compôs uma estrutura que prioriza as interações dramáticas entre o protagonista e os personagens principais do outro grupo social.

Assim, observamos o cotidiano de Espírito como morador respeitado na comunidade em que vive, interagindo com seu filho Norival, seu compadre Honório, sua afilhada Gracinda, seu patrão Figueiredo, sua companheira Adelaide. Por outro lado, presenciamos também as relações do sambista com o agente da rádio Maurício e com o violinista Moacyr. Em outras palavras, os contatos sociais entre membros de uma mesma classe ou entre membros de classes diferentes são representados pelos contatos entre indivíduos (veremos se podemos ou não falar em generalizações a partir daí), e mostrados através do olhar do protagonista.

2. A forma melodramática e a intenção realista

2.1. Estrutura do filme: melodrama

Espírito é o personagem através do qual o espectador toma conhecimento dos fatos, e com o qual vai se identificar através dos recursos próprios ao melodrama. O protagonista é, de certa forma, isolado da harmonia social, já que não consegue se realizar como sambista. Nós, espectadores, compartilhamos o seu ponto de vista e o seu sofrimento. A situação dramática do melodrama é simples (Espírito deseja que seus sambas sejam gravados e sua autoria reconhecida). Entretanto, há uma série de “complicações” no desenrolar da situação. Por fim, o “desenlace” do melodrama também é simples: a morte do protagonista.

Pablo Rúbio aponta algumas das características desse gênero cinematográfico que poderíamos relacionar a *Rio, Zona Norte*: a passividade com que o herói aceita seu sofrimento; o triunfo do fracasso; o individual como consequência da ordem (ou desordem) social; o destino como um critério determinista do qual não se pode escapar; o desejo reprimido; a melancolia como resultado de uma renúncia inconsciente à felicidade e a identificação do espectador através da empatia com o herói.⁷⁶

De fato, como a narrativa se desenvolve através dos *flash-backs*, a impossibilidade do personagem escapar do final fatídico é colocada a todo momento. Espírito aceita seus infortúnios como vítima passiva na maior parte do filme, apenas no final reage a Maurício, contudo sua iniciativa de tentar gravar o samba com Ângela Maria também malogra pela falta da ajuda de Moacyr. Seguindo uma linha narrativa bastante comum, poderíamos dizer que o filme parte de uma situação de equilíbrio, apresenta conflitos que provocam o desequilíbrio dessa situação, e termina com o estabelecimento de um novo equilíbrio.

O primeiro e o segundo *flash-backs* apresentam essa situação de equilíbrio inicial: temos a apresentação dos personagens, o registro da vida cotidiana da comunidade e a exibição das esperanças de uma vida melhor para o protagonista. Na escola de samba, Espírito conhece Moacyr e estabelece contatos que significam uma nova possibilidade de sua realização enquanto sambista. Também no terreiro, ele encontra Adelaide, que surge como esperança de realização amorosa e mesmo de formação de uma família, que se comporia então com Espírito, Adelaide, Cláudio e Norival. Ainda na noite do samba na escola e também no dia seguinte,

⁷⁶ RUBIO, Pablo Pérez. “El melodrama y lo melodramático: modelos de cine popular”. In: _____. *El Cine Melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 23-143. Nem todas características apresentadas no texto pelo autor caberiam ao filme em questão, porém destacamos algumas convenções associadas ao gênero melodramático que nos ajudam a entender opções do diretor de *Rio, Zona Norte* que vão caracterizar uma mediação específica entre o espectador e o personagem principal.

Espírito observa a construção da tendinha com expectativas de obter uma nova moradia e um novo trabalho, que, por sua vez, lhe possibilitaria o convívio com seu filho, perdido desde a morte da primeira esposa de Espírito.

No terceiro e quarto *flash-backs* todas essas esperanças são frustradas, é o momento do desequilíbrio. O ponto de inflexão é o assalto, feito por Norival e seus comparsas, ao armazém de seu Figueiredo. Como resultado, o filho de Espírito acaba morto pelos marginais. Na rádio, Espírito não consegue conversar com Moacyr e acaba abrindo mão da autoria de seu samba para Maurício em troca de algum dinheiro. A tendinha em construção é ocupada por parentes de Honório que foram despejados. Adelaide insatisfeita, porque Espírito não obteve o que ela imaginava (nem a tendinha, nem o reconhecimento pelos seus sambas), abandona o protagonista.

Por fim, na última parte de *Rio, Zona Norte*, podemos dizer que um novo equilíbrio se configura, ainda que o filme não tenha um final feliz. A esperança derradeira de Espírito, de ter seu samba gravado por Ângela Maria, é abortada quando o sambista não obtém a ajuda de Moacyr. Desiludido, porém em um momento de epifania na criação de um novo samba, o protagonista cai do trem e morre no hospital. Ainda que o final seja trágico, sua morte ocorre num momento de êxtase (composição de *Samba Meu*) e culmina na rememoração de sua trajetória, que adquire então um sentido.

No hospital, quando Espírito abre os olhos pela última vez e olha para a câmera (subjativa em Honório e Moacyr que o observam), é como se ele finalmente percebesse que seu destino até então foi o de ter sido explorado por diferentes interesses que causaram seus infortúnios até a morte. Pelo menos essa é a relação causal que o espectador, ao se identificar com Espírito, é levado a estabelecer: a exploração de Maurício, ao roubar os sambas do protagonista, e a falta de vontade de Moacyr, que não dá a devida atenção ao sambista, são as causas diretas do sofrimento de Espírito. Por outro lado, ainda na sequência da morte do protagonista no hospital, no contra-plano ele vê Moacyr e Honório lado a lado, o que pode representar a esperança de uma nova relação entre o violinista e o personagem popular. E, sob o ponto de vista de Moacyr, há a tomada de consciência da necessidade urgente de se aproximar, de uma outra maneira, daquele “outro”, como fica claro no diálogo entre ele e Honório ao saírem do hospital. Sendo assim, é possível falamos em estabelecimento de um novo equilíbrio.

Esse esquema equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio remete, portanto, a uma estrutura muito utilizada no melodrama. Segundo Rúbio, em meio às afirmações de que o melodrama

seria não um gênero, mas uma característica global que atravessaria todos os gêneros, ou de que ele seria uma maneira específica de registro (de abordagem das imagens e organização dos acontecimentos na configuração de um determinado relato), poderíamos chegar ao consenso de que o melodrama se constrói como sistema narrativo e textual que põe em cena experiências emocionais e objetiva dotá-las de um determinado sentido. É o que percebemos em *Rio, Zona Norte*, o modo pelo qual as ações são desenvolvidas e encadeadas, sempre pautado na expressão das emoções do personagem principal, faz com que ao final elas ganhem um sentido.

A própria passividade de Espírito contribui para sua vitimização e também sua transformação em herói. Ingênuo e incapaz de intervir a favor de sua felicidade, Espírito depende de Maurício e de Moacyr para a realização do seu desejo. Identificamo-nos com sua inocência pelo próprio compartilhamento do seu ponto de vista. Além disso, nos emocionamos com suas angústias, pois seus gestos e expressões são portadores de uma capacidade semântica que nos leva à empatia.

Nesse quesito, a trilha sonora tem importância fundamental. As músicas diegéticas são primordiais para o desenvolvimento do filme - considerando que o samba enquanto movimento musical de origem popular é pano de fundo das discussões da obra como um todo, mas também que as músicas são objeto dos conflitos que se desenvolvem na narrativa. A maioria das apresentações musicais é feita pelo próprio Espírito, e mesmo quando isso não acontece há uma relação da apresentação musical com o personagem, como no batizado quando Gracinda canta ou quando se ouve *Mexi com ela* na voz de Alaor, e também quando Ângela Maria se apresenta na rádio.

A trilha extra-diegética do filme é, de maneira geral, baseada em um modelo tradicional, um estilo predominante até os anos cinquenta no cinema mundial, no qual o padrão musical é sinfônico e romântico. A partir da década de 1950, esse estilo sofreria mudanças, no Brasil e no mundo, com o declínio dos grandes estúdios, o aparecimento de produtores independentes, e que não dispunham de recursos para uma produção musical sinfônica, e o fortalecimento do mercado consumidor jovem, principalmente nos anos 1960, impondo novos estilos, especialmente o *rock*.

Embora fosse realizado com baixíssimo orçamento e associado ao cinema moderno, *Rio, Zona Norte* contou com uma orquestra para a gravação da trilha. Esta, foi dividida entre os irmãos Radamés e Alexandre Gnattalli. Este primeiro teve durante sua carreira de compositor e instrumentista uma relação extensa com a música popular brasileira, firmada em anos de atuação na Rádio Nacional do Rio de Janeiro e no trabalho constante como arranjador de

discos de inúmeros cantores. Além disso, Radamés Gnattali foi um dos mais requisitados profissionais no panorama da produção cinematográfica nacional, tendo trabalhado em *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) e em várias produções da Companhia Vera Cruz.⁷⁷

De maneira geral, a habilidade reconhecida de Gnattali era a de sublinhar musicalmente as situações dramáticas vistas na tela. Em outras palavras, tratava-se de uma subordinação da música às imagens. Esse modo de utilização da trilha sonora no cinema nacional se filiava às produções importadas principalmente dos Estados Unidos, líderes do mercado mundial. Uma dessas práticas é conhecida como *mickeymousing* e refere-se ao recurso de acompanhamento musical das ações do personagem.⁷⁸

Radamés Gnattali já havia participado do primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos. Em *Rio, 40 Graus*, o tema principal *A voz do morro* recebeu um arranjo orquestral: “a melodia é tocada pelas cordas, enquanto os metais executam frases contrapontísticas aumentando a densidade instrumental da peça”.⁷⁹ Gnattali criou uma série de variações sobre o samba, adequando-as às necessidades dramáticas da narrativa. Dessa forma, o *leitmotiv* acompanha várias situações no filme.⁸⁰

Em *Rio, Zona Norte* temos algo parecido. Ainda que os filmes iniciais de Pereira dos Santos guardem certa distância em relação aos padrões reinantes no cinema industrial brasileiro da década de 1950, a trilha musical permanece atrelada às formas mais comuns de se articular imagem e música, encontradas em outras obras do período. No caso do segundo filme, não chega a existir a composição de um *leitmotiv* de presença tão forte como *A voz do morro* na primeira obra. Mesmo assim, as composições *Mexi com ela* e *Samba meu* recebem uma versão orquestral utilizada para atenuar as transições entre algumas cenas.

As músicas extra-diegéticas, no geral, refletem a emoção de Espírito. São muitos os exemplos nos quais os sentimentos do protagonista extrapolam os limites de sua subjetividade tomando conta do registro cinematográfico através da trilha sonora. Assim, há um fundo

⁷⁷ BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. LOVISI, Daniel Menezes. “Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro. I *Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <<http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-DanielLovisi.pdf>>. Acesso em 01 Mar. 2013. Segundo este último, Gnattali escreveu trilhas musicais para 37 filmes entre 1949 e 1960.

⁷⁸ De acordo com, Gorbman, o *mickeymousing* foi um recurso composicional estabelecido no cinema no qual a música imita a direção ou ritmo dos movimentos de personagens, como quando a queda de um objeto é sublinhada por uma melodia descendente, ou quando uma porta batendo forte é realçada por um acorde na região grave do piano. GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

⁷⁹ LOVISI, op. cit.

⁸⁰ O *leitmotiv* é uma técnica de composição introduzida por Richard Wagner em suas óperas, constituindo-se em tema associado, no decurso de todo o drama musical, a uma personagem, uma situação, um sentimento, ou um objeto. No caso, o *leitmotiv* é a própria composição *A voz do morro*.

musical que representa a esperança de Espírito ao olhar para a tendinha, tanto na cena noturna, quando ele está com Gracinda e Honório, quanto na cena que se passa no dia seguinte, quando ele está com Adelaide. Na introdução do segundo *flash-back*, passamos de *close up* de Espírito caído, com um fundo sonoro de tom dramático, para um *close up* de Espírito acordando em seu barraco, que é acompanhado de uma mudança na música que se torna mais serena, e repete a melodia de *Mexi com ela*. No assalto ao armazém de seu Figueiredo, a música contribui para o clima apreensivo de suspense e depois para a tristeza com a revelação de Norival como um dos assaltantes. O som mais grave se repete quando Espírito vai ao barraco dos meninos bandidos e, em seguida, na chegada de Espírito a seu barraco, onde sente a ausência de Adelaide, até a morte de filho Norival. Depois, na descida do morro, após o assassinato, e na saída da casa de Moacyr, novamente o tom grave.

Um tom mais alegre e esperançoso só volta a aparecer nos últimos minutos do filme, quando Espírito, no trem, começa a compor o novo samba. Nessa seqüência, todo som diegético que correspondia ao espaço interno do trem (o diálogo dos rapazes, o burburinho das pessoas entrando e do vendedor de modinhas) é suplantado pelo som extra-diegético que reflete a euforia de Espírito em criar um novo samba. A combinação da música com o *close up* do protagonista cantando sozinho, produzindo uma nova canção, sorridente em meio ao trem cheio de pessoas, traz ao espectador a dimensão de sua satisfação num momento de criação que surge como uma epifania. A voz *off* de alguém que chama atenção para o outro trem que vai partir é que coloca fim ao fundo sonoro e à expressão alegre de Espírito, que olha então para o lado e se levanta.

A música que acompanha os primeiros planos do filme oscila entre uma harmonia alegre e vibrante, e uma harmonia mais grave e melodiosa, o que parece reforçar uma oposição entre o ritmo apressado do centro da cidade (onde fica a estação que aparece nessa abertura) e uma outra cadência que corresponderia aos moradores do morro. Esse fundo sonoro já indica que o filme se abre com contornos realistas, mas ao mesmo tempo traz valores simbólicos que apelam ao emocional.⁸¹ Segundo Irineu Guerrini, essa música de abertura é “um tanto gershwiniana com ecos de *Um americano em Paris*, que poderia estar num filme da Atlântida ou da Vera Cruz”.⁸² Em entrevista ao autor, Nelson Pereira destaca: “No Rio zona norte,

⁸¹ FABRIS, Nelson Pereira dos Santos. *Um olhar neo-realista?*, op. cit., p. 157.

⁸² GUERRINI, Irineu Jr. *A música no cinema brasileiro dos anos sessenta: inovação e diálogo*. Tese (doutorado), ECA-USP, São Paulo, 2002, p. 201. George Gershwin foi um compositor dos Estados Unidos que escreveu tanto para a Broadway, quanto para filmes de Hollywood e para concertos clássicos, tendo ainda algumas músicas populares de grande sucesso. Muitas de suas composições tem sido usadas na televisão e em inúmeros filmes. Em 1929, Gershwin “supervisionou” a estréia mundial de *Um Americano em Paris* com Nathaniel Shilkret e a Victor Symphony Orchestra.

principalmente, há um excesso de música. E também um excesso na própria qualidade da música. Não a música que está dentro da ação, não o samba, mas o comentário. Isso porque há uma disparidade cultural imensa - uma orquestra”.⁸³

A disparidade a qual Nelson se refere é entre a música diegética, constituída pelos sambas de Zé Kéti, e a música extra-diegética orquestral. A primeira, associada à produção popular, a segunda, associada à produção mais elitista. No entanto, é preciso considerar dois pontos que problematizam essa “disparidade”. Primeiro, tanto o samba quanto a música orquestral já eram utilizados no cinema brasileiro em uma aparente homogeneidade de produção, principalmente nas chanchadas. Estas normalmente possuíam muitos números musicais com sambas e também uma música de fundo orquestral que pontuava as situações dramáticas. O próprio Radamés, entre outros compositores, já havia se destacado nas produções cinematográficas industriais pela escrita musical fluente e pela criatividade na utilização de instrumentos ligados à cultura musical brasileira, levando às telas ritmos como o samba e o baião em arranjos para orquestra ou conjuntos de menor porte.⁸⁴

Segundo Marcos Napolitano, “a cinematografia de esquerda, inicialmente, se colocava na tradição do cinema popular carioca, ainda que criticando a alienação das chanchadas e comédias populares”.⁸⁵ Apesar da memória e da historiografia sobre o cinema brasileiro estabelecerem os filmes de Nelson Pereira dos Santos como precursores do Cinema Novo, haveria uma distância entre estes e os filmes do movimento que explodiu em 1962, tanto na estética, quanto na relação com o público. Nos filmes de Pereira dos Santos, os elementos musicais e dramáticos, o ambiente social popular e a linguagem fílmica basicamente realista e narrativa seriam elementos facilmente assimiláveis por um público mais amplo. De acordo com o autor:

Os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos surgiam como uma tentativa de capitalizar parte desse público e, ao mesmo tempo, de falar a linguagem do nacional-popular que garantia a audiência de alguns setores intelectualizados. Sobretudo em *Rio, Zona Norte* essa opção ficará clara.⁸⁶

Assim, os números musicais de *Rio, Zona Norte* remeteriam à tradição da Atlântida, sem a carnavalização exagerada ou o falso *glamour* do teatro de revista, mas ainda de acordo com alguns princípios fílmicos do cinema comercial vigente à época, reapropriados e dotados de um sentido crítico. É o que percebemos na utilização da trilha sonora que combina os

⁸³ Idem, ibidem, p. 301.

⁸⁴ LOVISI, op. cit.

⁸⁵ NAPOLITANO, “A arte engajada e seus públicos”, op. cit., p. 9.

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 10.

sambas diegéticos ao registro sinfônico extra-diegético. No entanto, deve-se guardar também a distância dos filmes de Pereira dos Santos em relação às chanchadas. Em entrevista a Guerrini, Carlos Diegues comentou a trilha sonora do filme:

Se você observar isso de uma perspectiva histórica você vai ver que até o Nelson chamar o Zé Kéti e mostrar a Ângela Maria cantando as músicas dele, até aquele momento os músicos de morro nunca tinham aparecido no cinema. Nas chanchadas a tradição era a música de carnaval, carnaval branco, carnaval do rádio, mas esse carnaval da escola de samba e do compositor de morro não tinha aparecido no cinema.⁸⁷

Este é um dado importante, como já destacamos desde a introdução, *Rio, Zona Norte* traz uma representação do samba e do carnaval diferente da existente nas chanchadas. De acordo com Stam, há uma ênfase nas “formas de exploração de classe racialmente informadas” na denúncia da exploração dos músicos negros.⁸⁸

A intenção do filme é trazer o ponto de vista do pólo produtor do “samba autêntico”, ou seja a comunidade negra moradora do morro. Para isso, a filmagem no local é privilegiada. Já nas apresentações musicais das chanchadas o ponto de vista é outro, o samba é visto como elemento da integração social nacional, não como produto das classes mais pobres, nem é possível uma crítica social em relação a isso.

Assim, chegamos ao segundo ponto que problematiza a “disparidade” entre as músicas diegética e extra-diegética em *Rio, Zona Norte*, que refere-se ao fato de que essa “disparidade” não é apenas formalizada na trilha sonora, mas surge também como conteúdo do filme. Este, apresenta uma reflexão sobre o contato entre classe média e classes populares na configuração da cultura nacional.

O personagem de Moacyr fala sobre a vontade de fazer um balé com os sambas de Espírito, ou seja, utilizar a produção popular em uma realização da cultura clássica, como o ocorrido na própria trilha do filme, ao dotar os sambas de uma roupagem orquestral. Desta forma, a trilha sonora internaliza uma tensão referente a um problema sobre o qual o filme tenta apresentar uma interpretação através da narrativa.

⁸⁷ DIEGUES, Carlos. *Apud* GUERRINI, op. cit., p. 238.

⁸⁸ STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical*, op. cit., p. 244. Diz o autor: “O filme exhibe uma tensão entre os sambas diegéticos - aqueles em que vemos e ouvimos os sambistas - e os sambas extradiegéticos, que funcionam como comentário (por exemplo, aqueles que acompanham os créditos), não baseados nas imagens. Os sambas não-diegéticos tendem a ser mais orquestrados, mais europeizados; refletindo a influência dos códigos de Hollywood e de estilos musicais na linha das *big bands* norte-americanas. A música como comentário alimenta uma identificação com Espírito, comunicando seus estados de humor ao espectador por meio de um ‘análogo de sentimento’ musical. A trilha sonora exhibe, ironicamente, o próprio processo descrito pelo filme, isto é, o processo pelo qual o samba se origina nas batucadas dos morros e depois desce para as rádios e as casas noturnas, adquirindo cada passo mais uma pátina de elaboração sofisticada”, p. 246.

2.2. Registro documental

Além da intenção de registro de uma tradição musical, é patente, em *Rio, Zona Norte*, o objetivo de registro de uma realidade social. Os planos iniciais do filme já se constituem como registro documental do espaço que vai da Estação Dom Pedro II aos morros da Zona Norte do Rio de Janeiro. As cenas externas presentes no desenvolvimento da narrativa contribuem para essa inscrição. Quando Espírito e Adelaide descem o morro, por exemplo, a profundidade de campo permite observarmos aquele local das moradias populares espaçadas em meio à vegetação. O mesmo se dá quando Espírito sobe o morro em direção ao barraco dos amigos de Norival. Através do olhar do protagonista vemos a moradia de madeira em meio às árvores e gramado. No contra-plano tomado de cima, vemos Espírito em primeiro plano e temos uma dimensão da favela que se estende por trás.

Entretanto, lembramos que essas seqüências, nas podemos apontar uma intenção de registro documental, também possuem importância para o desenvolvimento dramático da narrativa. Assim, na escola de samba, quando Espírito canta *Mexi com ela*, a composição de Zé Kéti que por si só ganha destaque como registro de música popular, serve também para o desenvolvimento da paquera entre o protagonista e Adelaide, pontuada pela utilização do campo e contra-campo. Na seqüência em que o casal desce o morro, há o registro da favela na profundidade de campo e o valor simbólico de anunciar o próprio casamento. Espírito de fato faz o anúncio nas cenas seguintes, em diálogos com Figueiredo e Honório, porém o que enfatizamos aqui é o valor semântico contido na própria *mise-en-scène* da descida dos dois de braços dados, na passarela aberta entre os barracos e a vegetação do morro, sendo observados pelas vizinhas, como um desfilar dos noivos em dia de casamento.

Vale a pena citar mais um exemplo, uma seqüência bastante elogiada na crítica da época, o momento do despertar de Espírito em seu barraco. Após ter passado a primeira noite com Adelaide, Espírito acorda sorrindo, boceja, passa a mão no rosto, se veste calmamente, assobiando, vai até o espelho, se penteia, começa a passar espuma no rosto para fazer a barba. O corte só vem quando Adelaide chega com o filho e suas coisas. Temos, portanto, um plano-seqüência, onde a câmera acompanha os movimentos do personagem, como forma de registro de seus hábitos cotidianos e de uma condição específica de vida. O plano-seqüência é carregado de lirismo com o fluxo de tempo respeitando os pequenos atos diários do personagem, a música orquestrada que lembra a melodia de *Mexi com ela* (tema do casal já durante a paquera no dia anterior) e o assobio de Espírito que traduz seu bem-estar e

serenidade. Há ainda o registro do barraco pequeno, parece ser constituído por apenas um cômodo, os objetos ficam próximos, Espírito não precisa se movimentar muito da cama até a cômoda, onde fica uma bacia que serve como pia, em uma sugestão de que não existe água encanada no local.

Por trazer essa conjugação entre a exposição de um registro documental e uma estrutura narrativa melodramática, a categorização de *Rio, Zona Norte* tornou-se problemática para os críticos da época e ainda hoje provoca debates. Após o grande sucesso de crítica de *Rio, 40 Graus*, *Rio, Zona Norte* dividiu opiniões, sendo muitas vezes comparado ao primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos. Vejamos alguns exemplos disso nos jornais que trouxeram críticas após lançamento do filme.

Em artigo publicado no jornal *Imprensa Popular*, *Rio, Zona Norte* é apontado como recuo da posição temática em que Nelson se colocava em *Rio, 40 Graus* porque não tiraria “conclusões políticas da miséria que ilustra”, resultando em um “dramalhão da pior espécie”.⁸⁹ Em outra crítica semelhante, o filme é apontado como “apenas mais um dramalhão em linguagem nacional e ritmo de samba”, ao qual faltam “estrutura, equilíbrio, continuidade”.⁹⁰ Por outro lado, em artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, nega-se que o filme resulte em melodrama:

Há um mérito inegável no argumento de “Rio Zona Norte”: o de ter evitado o melodrama a despeito de ter lidado com os seus ingredientes mais tradicionais. A contensão de Nelson Pereira dos Santos e a seriedade do seu humanismo salvaram a fita de estatelar-se no dramalhão.⁹¹

Percebemos, portanto, a dificuldade em se enquadrar ou não o filme no gênero melodramático, pois se, por um lado, *Rio, Zona Norte* concentra-se na história de um indivíduo (diferente de *Rio, 40 Graus*), por outro lado mantém-se a preocupação em descrever a realidade da miséria em que vive parte da população do Rio de Janeiro. Daí a crítica de que o caso do sambista não esgotaria a proposta do título e o apontamento de que:

Um paralelismo de episódios, exprimindo modos de vida, profissões, hábitos peculiares, por intermédio de figuras chaves, comunicaria muito mais a riqueza dramática e pitoresca dessa grande zona urbana, colada aos flancos da Capital da república.⁹²

⁸⁹ “Rio, Zona Norte”. *Imprensa Popular*. São Paulo, 23/11/1957 (autoria desconhecida).

⁹⁰ “Rio, Zona Norte” (recorte de jornal localizado na pasta 630/17 do arquivo da Cinemateca Brasileira, apenas assinado por “D.J.”, não consta nome ou data da publicação). Apesar de todas as diferenças estéticas e de produção, o crítico parece colocar *Rio, Zona Norte* em uma continuidade das produções musicais da Atlântica.

⁹¹ “Rio, Zona Norte”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10/05/1958 (autoria desconhecida).

⁹² Idem, ibidem.

Quando se referem ao excesso de centralização no drama do protagonista, percebe-se que esses críticos têm em vista o referencial neo-realista, que estaria mais visível em *Rio, 40 Graus*, através do panorama apresentado pela história dos cinco meninos. Nos artigos citados, a opinião recorrente é de que o segundo filme de Nelson Pereira dos Santos, ao focar-se em um protagonista, recorre mais ao apelo emocional do que à descrição social. Segundo Fabris, a crítica brasileira fala de um neo-realismo que não existiu:

Embora, para alguns autores, em 1946, o neo-realismo se transforme numa etiqueta e, a partir de 1949, esteja reduzido a uma fórmula, na verdade, não houve um movimento que agrupou sob a mesma bandeira as diferentes manifestações do cinema italiano engajado daqueles anos. Nesse sentido, o neo-realismo não existiu. O que existiu foi um determinado tipo de produção que tentou levar o público a refletir sobre as relações entre o homem e a sociedade.⁹³

De fato, a configuração do neo-realismo enquanto movimento cinematográfico seria enfatizada num momento posterior, pelos críticos e cineastas franceses que se sentiam influenciados pelos cineastas italianos e que se agruparam em torno da *nouvelle vague*. Cada diretor do que ficou conhecido como neo-realismo italiano desenvolveu um estilo próprio. Pensando na obra de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, por exemplo, podemos encontrar elementos melodramáticos, na oposição entre ricos e pobres e no encontro entre o sentimentalismo e a consciência de classe.⁹⁴

Ainda assim, é possível apontar algumas características comuns às obras consideradas neo-realistas como a presença de temáticas inspiradas na realidade e a necessidade de registrar o presente, a preferência pelas paisagens naturais e cenas externas em oposições à artificialidade dos estúdios, a utilização de atores não profissionais etc. Essas características estão presentes tanto em *Rio, 40 Graus* quanto em *Rio, Zona Norte*. Contudo, a estrutura do segundo filme de Nelson Pereira dos Santos dá uma modulação melodramática à narrativa e faz com que os motivos próprios do drama se confundam com a intenção de registro e explicação da realidade, diferente do que ocorre no primeiro filme do cineasta.⁹⁵

Percebemos o incômodo com a estrutura de *Rio, Zona Norte* quando os críticos falam sobre a utilização dos *flash-backs* e do ritmo lento do filme, no geral apontados como defeitos

⁹³ FABRIS, op. cit., p. 56.

⁹⁴ Idem, ibidem, p. 27.

⁹⁵ Segundo Fabris, é possível distinguir dois momentos nos filmes de Nelson Pereira dos Santos: “um, em que é relativamente fácil apontar alguns estilemas e coincidências temáticas; outro, em que o neo-realismo deixa de ser um ponto de referência obrigatório”. A discussão sobre a cultura popular e a retomada do debate sobre o cinema brasileiro em *Rio, Zona Norte*, fariam, segundo a autora, com que o diretor não sentisse mais a necessidade de ter o neo-realismo como ponto de referência. Idem, p. 20 e p. 195.

da obra. No jornal *Imprensa Popular*, critica-se a “infinidade cansativa de *flash-backs* arbitrários, colhidos desordenadamente de imitação em modelos hollywoodianos”.⁹⁶ No *Notícias de hoje*, o roteiro do filme é apontado como um ponto negativo, pois não valorizaria os números musicais e os *flash-backs* seriam “algo gratuito”, “tecnicamente fracos”. Há ainda o apontamento de que a direção de Nelson Pereira dos Santos não conseguiria dar ritmo ao filme, que resultaria “lento, lentíssimo, cada tomada pedindo cortes”, e a conclusão:

Resumindo: é muito louvável a tentativa de encontrar o gênero popular, mas parece que a sensibilidade de Nelson não se afina com o musical; seu forte parece ser o melodramático, gênero, que no entanto, não o entusiasma. “Rio, Zona Norte”, enfim, tem uma boa história, um bom elenco, mas apresenta demasiada deficiência técnica, formalmente amadorística, e que, num gênero como o musical, é desastroso.⁹⁷

Uma exceção é a crítica de Décio Vieira Otton, que assinala como ponto positivo o “ritmo propositalmente lento” do filme, por sensibilizar o espectador, produzindo “uma espécie de realismo operatório” e por “integrar os personagens do drama narrado no ambiente de pessimismo ao qual reagem com o otimismo peculiar aos que estão acostumados a sofrer”.⁹⁸ Aqui se reconhece, portanto, a utilização da sensibilização do espectador com a finalidade realista, de maneira diferente do que ocorre nos demais artigos citados. O que notamos é que esses artigos da época registram, no geral, uma desvalorização do melodrama presente no filme, em oposição à valorização da intenção realista, sem apontar os efeitos da combinação destes elementos.

Entretanto, quando falam do aspecto positivo de *Rio, Zona Norte* – ao retratar a vida dos moradores dos morros, a exploração dos sambistas etc. – esses críticos percebem que a representação do drama em termos individuais objetiva a explicação de uma realidade social. É o que traz a crítica de B.J. Duarte ao relatar sua decepção com *Rio, Zona Norte*:

Pois, sua fita não tem nada, coisa alguma permanece de tudo quanto prometia o seu autor em “Rio, 40 Graus”, a rigor uma peça mais acabada, mais inteligível, mais estruturada do que esse desconchavo lamentável, com que se apresenta o segundo elemento de sua trilogia. E se no conteúdo de “Rio, Zona Norte” ainda resta o vislumbre de um tema sério (a exploração sórdida dos compositores populares, os poetas anônimos do morro e da favela, pelos malandros, pelos “parceiros” da rádio e da televisão), já em sua forma nada se salva, tudo de uma precariedade incrível, a lembrar a época tenebrosa de um

⁹⁶ “Rio, Zona Norte”. *Imprensa Popular*. São Paulo, 23/11/1957 (autoria desconhecida).

⁹⁷ “Rio, Zona Norte”. *Notícias de hoje*. São Paulo, 27/11/1957 (autoria desconhecida).

⁹⁸ OTTON, Décio Vieira. “Rio, Zona Norte”, 27/11/1957 (não há o nome da publicação disponível no recorte encontrado no arquivo da Cinemateca Brasileira).

cinema brasileiro incipiente e já agora inadmissível.⁹⁹

Percebemos assim que a estrutura melodramática não impede que a interpretação do filme produza significados para além do drama dos indivíduos representados. Facilmente realiza-se a associação de Espírito e Maurício a posições que eles ocupariam na realidade do mundo do samba na própria diegese - o compositor, visto como pólo criativo, e o intermediário da gravação fonográfica, visto como pólo da exploração. Da mesma maneira, não há qualquer hesitação em dizer que a comunidade representa uma reflexão do cineasta sobre a realidade das favelas do Rio de Janeiro. Portanto, o melodrama e a centralização no protagonista não inviabilizam a representação e explicação sociais.

Por outro lado, o personagem Moacyr quase não é citado nas críticas da época, que também não falam sobre a representação da classe média ou dos intelectuais no filme. Moacyr ganha um tratamento menos relacionado ao gênero melodramático, se pensarmos que é mais difícil associá-lo a um dos lados da oposição maniqueísta entre bem e mal. Mesmo sendo um personagem de destaque no filme, a crítica da época pouco falou sobre ele, o que é sintomático de um desconforto em relação ao personagem, considerando a posição que ele ocupa no filme, como veremos adiante.

2.3. Entre o drama em termos individuais e a explicação social

A intenção de registro documental de *Rio, Zona Norte* aparece relacionada com uma preocupação realista no sentido de que há a intenção não apenas de denunciar uma realidade mas também de explicar seu funcionamento. Como observamos, a própria estrutura do filme baseada no esquema equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio, realizada através dos *flash-backs* do protagonista, resulta num sentido moral para a história de vida de Espírito. Este sentido moral traz, ao mesmo tempo, uma carga de interpretação social, que engloba não só os indivíduos representados pelos personagens em questão, mas se estende como explicação de uma situação presente na realidade do país e proposição de uma nova atitude para lidar com ela.

Há uma seqüência na escola de samba que nos ajuda a contemplar esse mecanismo presente ao longo do filme como um todo, na combinação de realismo e melodrama. Após a primeira conversa entre Moacyr e Espírito, o sambista canta para alguns dos visitantes que se sentam à mesa com as pessoas da escola. A montagem encadeia planos dos personagens com o mesmo enquadramento (plano médio dos personagens sentados vistos de frente) na seguinte

⁹⁹ DUARTE, B. J. “Rio, Zona Norte”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 07/05/1958.

seqüência: Adelaide; Helena e Moacyr; Espírito; Maurício; Espírito novamente; Adelaide e, mais uma vez, Espírito. Notamos, portanto, o protagonista sendo observado pelos personagens que, ao longo do filme, demonstrarão algum interesse por sua música. A letra do samba *Mágoa de sambista* cantado por Espírito diz:

Foi ela quem quis descer
deixou-me aqui no morro,
deixou-me, sem dó, a sofrer.
O meu tamborim eu furei,
o meu violão já quebrei,
não posso contar as lágrimas
que tanto derramei.
O meu barraco, coitado,
está quase caindo,
o poço já secou, a criação está fugindo,
os móveis estão bem empoeirados,
na mesa de cabeceira vejo
o retrato dela desbotado.
Foi foi foi...

Alguns apontamentos podem ser feitos sobre a própria exposição do samba. Em primeiro lugar, há um destaque considerável para a apresentação musical, Espírito canta a letra toda e ainda repete, sem que qualquer ação aconteça. Ainda que não se trate de um plano-seqüência, pois como descrevemos há uma montagem de planos dos vários personagens, há uma lentidão que se harmoniza com o próprio tom melancólico da música.

Outro dado que chama atenção na apresentação é a possível existência de um acompanhamento musical extra-diegético. Enquanto Espírito canta, ouvimos o acompanhamento de instrumentos que não sabemos exatamente de onde vem. Em um dos quadros é possível ver pessoas tocando e dançando ao fundo, porém fica claro que se trata de um outro ritmo (eles não tocam e dançam a música de Espírito, que é triste). Portanto, apesar de estarmos no espaço da escola de samba, esse fundo sonoro que acompanha o samba no tempo exato da seqüência poderia ser então não um som *off* (que não aparece no enquadramento mas pertence à diegese), e sim um acompanhamento extra-diegético no sentido de destacar ainda mais a exibição do samba como número musical.

Em segundo lugar, a composição do protagonista parece “refletir o que ele viu e sentiu”. Essa expressão é usada por Moacyr na cena que se passa em sua casa, após Espírito cantar *Malvadeza Durão*. Porém, considerando as informações que temos a respeito do

personagem principal, a expressão também caberia aqui. Na cena que se passa no barraco de Espírito, enquanto Adelaide segura Cláudio sentada à cama - do lado da qual há um móvel com um retrato feminino – a voz *off* do sambista conta que sua mulher morreu quando Norival nasceu. Há, portanto, elementos sentimentais biográficos na letra de *Mágoa de sambista*. Além disso, a mágoa amorosa parece se combinar com um sofrimento causado por uma situação de pobreza (“o meu barraco coitado está quase caindo”). Essa combinação está presente na própria vida de Espírito e se repete na história que ele desenvolve com Adelaide.

Por fim, destacamos um gesto comum à Adelaide, Maurício e Moacyr na sequência de planos que descrevemos: os três personagens levam a mão ao queixo enquanto observam Espírito. O gesto e o olhar dos personagens parecem indicar que cada um vê Espírito com um determinado interesse particular, contemplando alguma vantagem que a relação com o compositor poderia lhe trazer. Isso será confirmado pelo desenvolvimento da trama, mas já é sugerido aqui. Da montagem de planos de Espírito e dos interessados no sambista e do gesto realizado pelos atores surge a significação de que, para além do que é proclamado nos diálogos, há intenções materiais ou financeiras por parte desses personagens.

Considerando que se trata de um trecho de *flash-back* e que a caracterização de Espírito até aqui (e também no restante do filme) permite supor que o protagonista não tinha consciência do interesse escuso que aqueles personagens tinham em relação a ele, naquele momento, concluímos que há uma organização externa da sequência em questão. Ou seja, estamos diante de um registro cuja significação não se explica apenas pela visão de Espírito, indicando que há um outro olhar que não se identifica plenamente com o do protagonista. Este outro olhar pretende evidenciar principalmente o que estava “por trás” daquele processo e que não pôde ser percebido pelo sambista.

A sequência analisada exemplifica a combinação de realismo e melodrama presente no filme como um todo. Mais do que isso, podemos dizer que o filme utiliza características próprias do melodrama com intenções realistas. É através do apelo aos sentimentos, da exposição do sofrimento do protagonista e proposição de identificação do espectador com ele, que o filme pretende explicar e protestar contra uma situação social, de marginalização, exploração e miséria.

Ismail Xavier aponta como característica da imaginação melodramática a expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo dos personagens. Os gestos e fisionomias sublinhariam as reações ou intenções, traduzindo tudo em imagem. Assim, no melodrama,

ainda que a aparência engane, no final a verdade seria revelada e a moral triunfaria. Segundo o autor,

O conflito central se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambigüidades mesmo que tudo se apoie no terreno por excelência das incertezas: o mundo da imagem. Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade. Em termos retóricos, isto significa que é essencial, na composição do drama, colocar os autênticos do “nosso” lado e os hipócritas do lado oposto, regra geral posta em prática nas várias faixas do espectro ideológico, pois todos no melodrama procuram identificar os seus valores sociais com a celebração da espontaneidade e o ataque à dissimulação. A virtude de caráter de um personagem sanciona a sua posição política, a hipocrisia o desautoriza. E a hipótese da legibilidade do que se dá ao olhar garante a nossa percepção da diferença entre uma coisa e outra.¹⁰⁰

Na sequência que analisamos, os três personagens (Adelaide, Maurício e Moacyr) parecem tentar esconder suas “más intenções” em relação à Espírito, único a exhibir sua autenticidade. Apesar da hipocrisia dos personagens que Espírito, inocente, não percebe, podemos entender a oposição porque o melodrama nos evidencia os lados da falsidade e da verdade. Por isso, Xavier associa o melodrama a um “teatro da moralidade”. A condição da vítima ganha corpo e visibilidade através da performance do “teatro do bem”, assim como o “teatro do mal” permite a exibição dos valores opostos. O essencial é a clareza das performances: o agente do mal deve ser deliberado, conspirador e caprichoso e o agente do bem deve ser autêntico, prestativo, de bom senso.

Essa caracterização do gênero se relaciona com o que estamos analisando em *Rio, Zona Norte* em muitos pontos, principalmente se pensarmos na oposição entre os personagens Espírito e Maurício. Poderíamos dizer que os personagens compõem os pólos opostos típicos do melodrama. Há, de fato, um certo maniqueísmo entre a virtude, castidade, autenticidade e transparência de Espírito, por um lado, e a desonestidade, malícia, esperteza e dissimulação de Maurício, por outro.

O mesmo se aplica à Adelaide. A sugestão do interesse no gesto esboçado na cena da escola de samba se confirma na sequência do batizado de Cláudio. Adelaide parece deslocada

¹⁰⁰ XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada”. In _____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 94.

na confraternização que ocorre na casa de Figueiredo. Primeiro, Gracinda passa servindo doces às convidadas que estão sentadas (são mulheres que já tínhamos visto na escola de samba). Uma mulher se serve e coloca uns doces em cima da estante, a câmera acompanha seu movimento, mostrando Adelaide ao lado, que observa e depois é repreendida por tentar pegar um dos doces guardados. A outra mulher diz “esse é pra Cosme e Damião”, parece que apenas Adelaide não está integrada ao ambiente e aos costumes da comunidade.

Na mesma seqüência, a personagem anda para o outro lado, saindo de quadro, e a mulher que tinha guardado os doces a observa para depois cochichar algo com outra, como se fofocasse algo contra a nova companheira de Espírito. Adelaide então pede consentimento para ligar o rádio, ao que Espírito diz “bobagem, a casa é nossa”. Todos ouvem o samba de Espírito, mas como ele não é citado como autor da música, a expressão de Adelaide demonstra frustração e desprezo. Enquanto os amigos do sambista tentam consolá-lo, ela é focalizada à direita em primeiro plano e distante dos demais ao fundo, mostrando-se desinteressada e impaciente, mexendo no aparelho de rádio. Após o assalto do armazém, Adelaide revela seus verdadeiros interesses, até então dissimulados, ao discutir com Espírito.

Há, porém, algumas diferenças no tratamento dramático dado para os conflitos entre Adelaide e Espírito, de um lado, e Maurício e Espírito, de outro. Ainda que o apelo sentimental também seja relevante na vitimização de Espírito perante Maurício, aqui a intenção de explicação de uma configuração social ganha maior evidência do que na relação entre Espírito e Adelaide. Entre o casal, o destaque é o desenvolvimento de uma relação amorosa que fracassa justamente porque Adelaide tem interesses desonestos no sambista, e o abandona ao perceber que não obterá o retorno material que lhe convém. Daí, a conclusão é a de que Adelaide tem valores diferentes das outras personagens da comunidade (representados principalmente por Honório e Figueiredo) e por isso se enquadra do lado oposto do protagonista. Não há outra explicação para o comportamento negativo de Adelaide, nem qualquer sugestão de que seu caráter pudesse ser explicado por motivos que não fossem morais. Sendo assim, a explicação fica restrita ao plano individual.

Na relação de Espírito e Maurício, por outro lado, há a proclamação de outros sentidos. Quando tenta convencer Espírito a abrir mão da autoria de *Mexi com ela*, Maurício se coloca como parte de uma engrenagem maior, dizendo que “é gravação daqui, sociedade dali, etc. e tal, editores, você também é compositor e sabe como é isso...”, ao que o protagonista responde “eu não sei de nada não...”. Maurício diz ainda que teve que prometer parceria a um discotecário que teria mais facilidade em trabalhar a música, e que Espírito levaria mais

vantagem assim por não correr nenhum risco. Diante da insistência do sambista em assinar o contrato, Maurício finalmente revela que o contrato já foi assinado e que não adiantaria criar um caso agora, mesmo porque a música “morreria nas prateleiras”.¹⁰¹

Há, portanto, na revelação da verdade em um desenvolvimento típico do melodrama, a revelação também de uma situação social e econômica que foge do controle dos indivíduos. A seqüência se desenvolve inicialmente em planos médios, mostrando, primeiramente, a tentativa de Maurício escapar do encontro com o sambista na rádio, e depois de ludibriá-lo, escondendo a verdade sobre a gravação do samba. Por fim, o *close up* de Maurício evidencia a expressão de seu poder perante o compositor, acrescentando dramaticidade à revelação. Temos em seguida um plano médio que mostra o agente da rádio dando dinheiro à Espírito, ocorrendo a aparição das notas como um símbolo visual implacável da questão econômica.

Deste modo, na relação entre Espírito e Maurício a oposição moral aparece associada à questão de classe. Diferentemente de Adelaide, há uma sugestão de que Maurício encarna a dissimulação e desonestidade não apenas por uma falha de caráter, própria à subjetividade do personagem, mas também por fazer parte de uma indústria cultural que tem seu funcionamento próprio e que foge do controle desses atores sociais. Mesmo após romper com o intermediário, Espírito não tem acesso aos meios para transformar sua música em produto, pois precisa que alguém passe a melodia para a partitura. Nesse sentido, diferentemente do que ocorre no melodrama canônico, aqui não há uma divisão entre bem e mal que oculta a divisão de classes. Também não há o extremo oposto, em que a divisão entre bem e mal seja explicada pela divisão social, como foi apontado pela historiografia referente a *Rio, 40 Graus*.¹⁰²

Em *Rio, Zona Norte* a questão moral soma-se à questão social em diferentes chaves. Na favela, a pureza de caráter impera na demonstração de solidariedade entre os moradores (principalmente nas relações entre Espírito, Honório, Gracinda e Figueiredo), porém existem as exceções (Adelaide e os moleques infratores). A classe média, como analisaremos melhor nos

¹⁰¹ Segundo Stam, há em *Rio, Zona Norte*, “Um desfile interminável de ‘parceiros’, ‘empresários’, ‘disc jockeys’ e ‘executivos’, a maioria de pele mais clara do que a de seus clientes músicos, trata os negros com falsa condescendência, enquanto procuram sucessos lucrativos. [...] O padrão de operação: os negros fazem a música e os brancos a roubam, a divulgam e lucram com ela, enquanto negros e brancos consomem a música feita pelos negros. Nesse sentido, Nelson Pereira dos Santos revela um subtexto financeiro do samba, mostrando a existência nebulosa de uma ‘cultura industrial’ embrionária, na forma dos meios de comunicação de massa (rádio) e da indústria fonográfica, amplamente dominada por estrangeiros”. STAM, op. cit., p. 244-245.

¹⁰² Segundo Fabris, o ponto mais polêmico do filme de estréia de Nelson Pereira dos Santos é a contraposição maniqueísta entre ricos e pobres; a denúncia realizada por *Rio, 40 Graus* viria, na maioria das vezes, associada com uma tendência à preleção moral: “são excessos que quebram a unidade estilística do filme, comprometendo seu resultado final”. FABRIS, op. cit., p. 101. A autora diz ainda que o primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos mostra uma realidade em sua imediatez, enquanto o segundo aprofundaria as relações de causa e efeito entre exploradores e explorados – no que ela chama de passagem do neo-realismo (cinema objetivo) para o realismo (cinema crítico), que também teria ocorrido na Itália. FABRIS, op. cit., p. 192-194.

itens seguintes, interessa na maneira como se relaciona com o povo - Helena mantém-se distante, Moacyr tenta se aproximar sem grande sucesso, Maurício se aproxima mas sempre tendo em vista a exploração.

A trilha sonora mais uma vez é indicativa do tratamento diferenciado aos conflitos em jogo. Como apontamos, a música extra-diegética é utilizada, de maneira geral, para reforçar a expressão das emoções do protagonista, afetando o espectador no sentido de ganhar a sua cumplicidade. Isso vale para os momentos dramáticos que Espírito vive com Adelaide e com o filho Norival, ou seja, às relações de âmbito doméstico. Por outro lado, essa música que apela à emoção está praticamente ausente nos momentos de conflito entre Maurício e Espírito, como no exemplo citado, que se passa na rádio.¹⁰³ Nas cenas entre Moacyr e Espírito também praticamente inexistente a música extra-diegética que exacerbaria os sentimentos do protagonista.¹⁰⁴ Essa ausência da música, fomentadora de emoções, é um indício de que essas relações estão sendo tratadas em uma outra modulação, não apenas melodramática.

3. O povo em *Rio, Zona Norte*

3.1. Definição espacial

Considerando essa estrutura dramática de *Rio, Zona Norte* e tendo em vista a intenção de registro realista ou documental, investigamos qual a concepção de povo presente no filme e como ela é produzida. O primeiro elemento que destacamos é a delimitação espacial. A configuração do espaço é de importância primordial para a caracterização dos personagens do filme. Segundo Rúbio, no melodrama, os espaços que servem como marco referencial da ação repousam sobre relações binárias como campo / cidade, vegetação / deserto, exterior / interior, selvagem / domesticado, natureza / cultura, lei natural / civilização. Em *Rio, Zona Norte* percebemos a configuração dos espaços como uma oposição entre a Zona Norte (ou o morro) e a “cidade”.

Usamos o termo “cidade” para nos referirmos ao centro ou, de maneira mais ampla, ao espaço que não inclui o morro, pois essa é uma acepção comum dos moradores que se consideram excluídos da cidade, recorrente nos dias atuais e também utilizada no próprio filme. Quando Espírito está na marcenaria localizada no morro e em seguida acompanha o

¹⁰³ Em relação às cenas de Maurício, apenas naquela em que Espírito reage, impedindo-o de ver o samba há a utilização da música extra-diegética para enfatizar o drama do protagonista.

¹⁰⁴ Aqui a exceção é quando Espírito deixa a casa de Moacyr, após este fechar a porta há uma breve inserção musical que enfatiza o drama do sambista.

filho até a rodoviária, ele diz a Norival: “deixo você na cidade”. Há, portanto, uma consciência da situação de exclusão por parte do favelado ao chamar de cidade o espaço dominado pela urbanização moderna no qual ele não se sente incluído. Outros diálogos trazem menções a essa separação quando, por exemplo, Espírito diz que vai “lá embaixo” trabalhar seus sambas, ou quando Maurício diz que não falou com o sambista antes porque ele “mora longe pra burro”. Assim, a afirmação da distância espacial também evidencia a distância social entre os personagens que ocupam os diferentes lugares.

A favela teria sido levada ao cinema pela primeira vez com *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935). Não restam cópias do filme de Mauro, mas, no geral, a historiografia do cinema brasileiro considerou que os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos introduziriam uma nova abordagem sobre a questão, rompendo com o que imperava nos filmes da Atlântida e da Vera Cruz ao expor a pobreza presente na cidade. Até meados da década de 1950, o Rio de Janeiro era representado, majoritariamente no cinema brasileiro e internacional, como um “paraíso terrestre”.

Tanto em produções hollywoodianas e européias, quanto nas chanchadas, a cidade era filmada como um território livre em que os criminosos acabavam impunes, o trabalho não existia e o lazer, caracterizado por fortes doses de sensualidade, nunca era interrompido. Nestas obras, as paisagens do Rio, marcadas pela monumentalidade da sua natureza, eram meramente um cenário, pano de fundo que possibilitavam localizá-lo e às quais poderiam ser associados valores não civilizados.

A estréia de *Rio, 40 Graus* significou uma ruptura ao optar por filmar em locações, usando a população local como atores (sem dispensar a presença de atores profissionais). Em semelhança ao neo-realismo italiano, a cidade, em vez de cenário, era vista como um lugar representado de forma realista, onde personagens provenientes de classe sociais distintas interagem. Apesar de filmar em locações diversificadas – incluindo cartões-postais – a perspectiva assumida pela narração tentava incorporar o ponto de vista dos moradores de uma favela, inaugurando uma nova vertente de representação imagética, seguida pelos cineastas do Cinema Novo na década de 1960.

Em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ao tentar fundar uma genealogia para o Cinema Novo, além do destaque dispensado a esta obra, Glauber Rocha cita outros filmes urbanos, agrupados sob o rótulo de “realismo carioca”. Este, se configuraria como um norteador do Cinema Novo, não por vincular a urbanidade, mas por lidar com o subdesenvolvimento - mesmo elemento presente nas narrativas ambientadas no sertão -

produzindo, portanto, uma instrumentalização do cinema como arma de denúncia social. Em *Rio, Zona Norte* a favela é o local habitado por trabalhadores que não possuem condições de viver em outro local, pois, mesmo que empregados, vivem situações de trabalho informais ou que não lhes fornecem o necessário para uma vida digna. Desta forma, mesmo que o filme apresente também a criminalidade, a favela não é caracterizada primordialmente como espaço da malandragem e da violência.

O primeiro plano do filme traz a Avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944, para fazer a ligação entre o centro e a Zona Norte do Rio de Janeiro.¹⁰⁵ Segue-se a imagem da torre do relógio, que também fecha o filme, e da estação Dom Pedro II,¹⁰⁶ espaço de delimitação entre os dois mundos antagônicos: o centro da cidade e o subúrbio. Os seguidos *travellings* laterais mostram esse deslocamento do centro para os morros da Zona Norte, movimento do próprio trem e dos moradores da periferia que voltam para suas casas ao final do dia de trabalho. Após essa sequência de *travellings*, vemos o trem passar e a câmera fica nos trilhos, a profundidade de campo permite-nos ver um velho que se aproxima, vemos então um corpo caído, outras pessoas chegam, há uma breve discussão, decidem levar o corpo para outro local e o velho recolhe alguns papéis caídos.

O primeiro *flash-back* parte de um *close up* de Espírito, deitado no chão, sobre madeiras que formam uma cruz. Há na relação dessa imagem com o restante do filme dois registros simbólicos importantes: a crucificação, que nos remete a situação de Espírito enquanto vítima, e o local em que Espírito se encontra, nos trilhos do trem, entre o morro e a cidade. Um trem passa e o barulho que ele faz se confunde com o samba. Esse registro sonoro e a dissolução de planos indicam que estamos em um outro tempo e espaço, o da rememoração, dada sob o ponto de vista de Espírito - o que fica claro já que partimos da imagem do protagonista caído após o acidente para ele rindo na escola de samba.

¹⁰⁵ A grande avenida, construída em pleno Estado Novo, existe graças à demolição de mais de 500 construções nas quadras compreendidas entre a Rua General Câmara (antiga Rua do Sabão) e a Rua de São Pedro; estas duas ruas passaram a constituir as pistas laterais (lados ímpar e par, respectivamente) enquanto a pista central ocupou o lugar que era das quadras demolidas. Dentre os imóveis demolidos estavam quatro igrejas; o Largo do Capim; o prédio da Prefeitura; uma fatia da Praça da República; e quase toda a Praça Onze de Junho, centro do samba e local dos desfiles carnavalescos até então. Grupos populares também haviam sido desapropriados da área central da cidade para construção da avenida. Dessa forma, sua inserção no início do filme pode constituir-se como um comentário crítico, em relação à situação de exclusão que o filme mostra em seguida, focalizando os morros.

¹⁰⁶ O prédio da estação Dom Pedro II, hoje mais conhecida como Central do Brasil, foi construído originalmente em 1858, foi reformado anos mais tarde e finalmente demolido nos anos 1930, para dar lugar ao atual, em razão das obras de eletrificação e expansão do sistema. O grande relógio de quatro faces, que também ganha destaque no filme, foi inspirado no movimento artístico *art déco* e foi inaugurado em 1943. A estação é composta por diversas linhas, ligando o Centro aos demais bairros da Zona Norte e Oeste do Rio de Janeiro, e também aos municípios da Baixada Fluminense.

As situações em que Espírito se encontra no morro e na cidade são pontuadas ao longo do filme sempre reafirmando seu pertencimento ao primeiro local. O espaço da favela é o da marginalização, mas também o da aparente liberdade, como já observamos nas seqüências externas onde há uma profundidade de campo que permite a observação do espaçamento entre os barracos, na composição de um ambiente quase rural. Diferentemente, o espaço da modernidade urbana é registrado em cenas internas que se passam na rádio e na casa de Moacyr, onde o enquadramento é fechado, ou em tomadas aéreas ou abertas da Avenida Presidente Vargas e da estação – em oposição à integração proposta pelo espaço suburbano, aqui há a exclusão. Segundo Fabris, a Zona Norte de Nelson Pereira dos Santos é o espaço não redimido:

A Zona Norte é o lugar onde havia sido confinada uma realidade que se desejava tornar invisível: o Brasil pobre, negro e proletarizado, que se opunha à “imagem de uma nação branca e civilizada” que as classes dirigentes vinham construindo desde o início do século e que o populismo e a ideologia desenvolvimentista corroboraram. Urgia, portanto, arrancar do esquecimento essa história subterrânea antes que a História a apagasse, resgatar a memória popular, conferindo-lhe o mesmo estatuto de testemunho das fontes oficiais.¹⁰⁷

Esse registro do espaço do morro em oposição ao espaço da cidade se dá, portanto, não apenas como caracterização binária presente em muitos melodramas, mas com a intenção de denúncia. Aparece nessa filmagem o objetivo de mostrar a realidade de pobreza do morro e, mais do que isso, de expor a relação de exploração contida na contradição entre o desenvolvimento da cidade e a miséria da Zona Norte. Daí a importância do registro “fiel” nas cenas externas e também na caracterização interna dos barracos e da escola de samba, por um lado, e da casa de Moacyr e da rádio, por outro lado.

A carência do povo que vive no morro é colocada também nos diálogos que se referem à dificuldade financeira dos habitantes da favela. Adelaide fala sobre a necessidade de trabalhar para viver, Honório fala sobre a falta do dinheiro para construir a tendinha, Espírito pede adiantamento ao seu Figueiredo etc. Além disso, algumas cenas sugerem um descaso do poder governamental com aquela população marginalizada.

Em uma dessas cenas, por exemplo, os médicos que são chamados para socorrer Espírito partem com pressa da casa de outro membro da classe popular. Esse morador anda atrás de um dos médicos tentando tirar algumas dúvidas sobre a paciente. Segue o diálogo:

Morador - Doutor, doutor...

¹⁰⁷ FABRIS, op. cit., p. 189.

Médico - Já disse, é só dar bastante leite.

Morador - Mas não precisa de nenhum remédio?

Médico - Não.

Morador - E não há mais perigo?

Médico - Não.

Percebemos que o médico apressado responde friamente às perguntas do morador, sem lhe dar a devida atenção. O médico entra rapidamente na ambulância que parte. A câmera fica com o morador que fala sozinho “mas leite faz mal, ela sofre do fígado”. Essa seqüência diferencia-se do resto do filme sempre centrado no personagem Espírito, como já observamos. Aqui não há qualquer elemento que acrescente algo à narração sobre a vida do sambista. A importância está, portanto, em evidenciar o descaso do sistema de saúde público com o povo.

Além das deficiências do atendimento médico, também é sugestionada a deficiência no transporte público. Quando Espírito está no armazém de seu Figueiredo, o patrão o aconselha a pegar uma carona com o caminhão para descer o morro, em uma sugestão de que não é fácil o acesso ao transporte público naquela região (se é que ele existe). No final do filme, o trem no qual Espírito se encontra, é extremamente cheio e ele viaja pendurado na porta, não há uma consideração a respeito da segurança dos passageiros, tanto que o sambista acaba caindo.

3.2. O povo em oposição ao “outro”: miséria e solidariedade

Se os moradores do morro vivem essa situação de miséria, eles desenvolvem uma solidariedade para a qual o filme também chama atenção. Podemos entender essa ajuda mútua dos favelados como resposta à carência em que são deixados pelo poder público. Se não há transporte, se pega uma carona; mesmo no trem cheio, cede-se lugar à mulher grávida. Mas também percebemos uma aderência do narrador que, ao tentar se colocar do lado do povo, ressalta seus aspectos positivos.

A indicação é de que na favela, as relações sociais se pautam por um padrão cultural ainda não totalmente contaminado por valores burgueses, persistem as formas populares tradicionais de reciprocidade. Isso é denotado, por exemplo, quando Espírito fala que precisa arranjar dinheiro para as mercadorias da tendinha, ao que Honório responde que seu Figueiredo prometeu adiantar alguma coisa. Lembrando que Figueiredo possui um armazém e, como diz o próprio compadre em tom de brincadeira, Espírito é seu “futuro concorrente”, sua ajuda aparece como algo totalmente contrário aos valores capitalistas.

Como observamos, há uma complexidade em *Rio, Zona Norte* que não permite a afirmação de que todos moradores da favela são honestos e desinteressados. Os meninos que assaltam o armazém de seu Figueiredo são um contra-exemplo e sua caracterização deixa bem evidente que se trata de personagens ligados ao pólo do vício (em oposição à virtude). Quando Espírito vai ao barraco dos garotos, a exibição da malandragem por meio das imagens se dá de maneira bastante didática, com elementos como a bebida alcoólica e o cigarro compondo uma representação social. Adelaide é outro personagem cujo caráter se diferencia do restante da comunidade, a cabrocha deixou-se contaminar pelos elementos burguesas e por isso aparece distante dos outros moradores do morro. Suas vestimentas e a fruteira que ela traz quando se muda para a casa de Espírito chamam atenção para isso.

Segundo Rúbio, o espaço melodramático tem uma dimensão alegórica sobre os estados de ânimo dos personagens, sugere informações sobre sua natureza, aparecendo assim como um componente que não é meramente contextual, mas sim dotado de uma enorme capacidade semântica.¹⁰⁸ Em *Rio, Zona Norte*, a julgar pelo reflexo que tem sobre o protagonista, a favela é o espaço da harmonia, da redenção e da solidariedade (mesmo que também conte com seus conflitos internos). A cidade, em oposição, é o espaço da humilhação, da exploração e da invisibilidade. Em contraste com a integração de Espírito na comunidade da escola de samba, temos sua marginalização na cidade.

Na primeira ida do protagonista à emissora de rádio, por exemplo, ele assiste a uma apresentação de Ângela Maria. Em uma seqüência de plano e contra-plano de Espírito e da cantora fica evidente a distância entre eles, e a invisibilidade do primeiro, não só em relação à grande artista, mas também em relação a Moacyr, que está tocando violino na apresentação. Espírito, em meio à multidão, olha para Moacyr e acena, o violinista continua tocando sem notá-lo. O sambista então recolhe o braço e desapontado olha para os lados, mas ninguém o observa.

Um dado importante para essa situação de invisibilidade de Espírito na cidade é a própria dificuldade que há em se identificar o sambista quando ele cai do trem. A falta de identidade é um elemento primordial na caracterização do personagem enquanto membro da classe popular não reconhecido. O fato de Espírito não ter documento é repetido várias vezes nas seqüências que se passam no momento presente da narrativa: o velho recolhe os papéis após o acidente à procura de documentos, mas são todos sambas; o policial da patrulha pede identificação, mas seu colega responde “não tem documento”; ao chegar no hospital, o médico

¹⁰⁸ RÚBIO, op. cit., p. 111.

fala para não preencherem nome, profissão, endereço, porque ele havia caído do trem sem documento.

Moacyr é o único que pode reconhecê-lo, já que o telefone do violinista estava anotado em um dos papéis do sambista. Desta maneira, o artista ou intelectual aparece como a única possibilidade de reconhecimento do elemento da classe popular. Ainda que não seja mais possível recuperar toda a produção cultural do sambista, a proposta de um novo diálogo entre Moacyr e Honório no final do filme aponta para a necessidade de recuperação de parte dessa obra, assim como Nelson Pereira dos Santos fez trazendo à tona alguns sambas de Zé Kéti com a realização de *Rio, Zona Norte*. Segundo Fabris:

Se Espírito precisa de Moacyr para ser reconhecido, no entanto, também o compositor erudito precisa do compositor popular para romper com uma atividade alienante (não só o diálogo inicial com o sambista no terreiro, como sua expressão ao tocar violino na orquestra da rádio, autorizam essa interpretação) e se afirmar enquanto produtor de uma cultura nacional.¹⁰⁹

Como, durante todo o filme, Moacyr não consegue de fato se aproximar de Espírito, nem concretizar o que ele mesmo aponta como necessário - passar as melodias dos sambas para o papel, antes que se perdessem - somente a morte do sambista provoca a mudança de atitude do artista. Nesse sentido, a tragédia de Espírito traria a consciência da urgência da necessidade de integração entre intelectual e povo com o objetivo de resgate da cultura popular. Observamos, contudo, que, se somente através de sua morte o compositor popular leva o violinista a romper com sua “atividade alienante”, a posição de Espírito, enquanto membro dessa categoria povo, continua caracterizada pela passividade.

3.3. Povo e cultura popular

A cultura popular, ou mais precisamente o samba, é o ponto de contato entre povo e classe média na narrativa, e possui, portanto, uma relevância notável na própria configuração da categoria povo. No primeiro *flash-back*, no terreiro, seu Figueiredo chama Espírito, dizendo que as visitas estão lá, mas o pessoal “parece que está morrendo”. Após o pronunciamento de Maurício, o mesmo passa por Espírito e o cumprimenta, o sambista, que estava de costas, então se vira para a câmera com o apito na boca, pronto para começar o samba. Temos um corte e vemos Adelaide chegando em meio às mulheres, parecendo procurar alguém. Inicia-se então o

¹⁰⁹ FABRIS, op. cit., p. 179.

jogo de campo e contra-campo que marca a paquera de Adelaide e Espírito ao som de *Mexi com ela*.

Esse *flash-back* inicial nos leva a diferenciar as relações estabelecidas entre o protagonista com dois grupos de personagens: os do morro e os da rádio ou da “cidade”. Fica claro que há uma hierarquia entre as duas classes, e Espírito enquanto membro da primeira delas está entre iguais quando se relaciona com os moradores do próprio morro, o que não acontece nas seqüências da rádio, nas quais fica claro que há um deslocamento no morador da favela que chega àquele outro espaço e um distanciamento dele em relação aos personagens próprios daquele local.

Percebemos que as pessoas da escola de samba conferem um tratamento diferenciado aos que não são membros da comunidade, há um certo prestígio aos visitantes que sobem no palco e são aplaudidos. Isso é confirmado quando, após o incidente com o marido de Adelaide, seu Figueiredo se lamenta por ter tanto trabalho para trazer as visitas que dão prestígio à escola e alguém estragar tudo. Em outras palavras, embora seja Espírito o responsável por dar vida ao samba, são os visitantes que lhe trazem reconhecimento.

Espírito não é apresentado como artista, nem sobe ao palco. Quando ele se vira do palco para os outros sambistas fica claro que ele é um membro daquela comunidade e que ali ele comanda o samba. A utilização de plano-sequências nessas cenas da escola, assim como a câmera na mão que acompanha o movimento do personagem principal enfatizam a intenção de registro e aproximação daquela realidade. Já citamos o destaque que o filme dá para as próprias apresentações musicais e acreditamos que, além do possível interesse em agradar um público já acostumado às chanchadas, isso seja realizado também com a intenção de documentar a própria tradição musical popular.

Embora trate de questões econômicas, o elemento de maior interesse no povo, na exposição narrativa do filme, é sua cultura. Essa cultura popular, representada pelos sambas de Espírito, se diferencia da cultura inautêntica (mesmo que produzida no Brasil) simbolizada pelo bolero de Ângela Maria acompanhado do violino de Moacyr, e também da cultura popular conformada ao gosto da classe média, encarnada pela interpretação que Alaor da Costa dá ao samba *Mexi com Ela*. Segundo Fabris:

Espírito surge como artista orgânico (no sentido gramsciano), pois seus sambas refletem a vida e os sentimentos da gente do morro, que se reconhece neles. De fato, diante da alteração de ritmo que a composição sofreu na interpretação de Alaor, Espírito e seus amigos reagem devolvendo-lhe a forma original, a de samba de partido alto, num ato de reconhecimento da própria cultura, que não precisa ser necessariamente referendada por

outras camadas sociais para existir.¹¹⁰

Acreditamos que a proposta contida no filme é a de chamar atenção para essa cultura produzida nos morros, marginalizada assim como seus agentes produtores. A aproximação da classe média em relação ao “outro” não é mal vista, pelo contrário, é desejada desde que seu interesse seja o resgate da produção popular na composição de uma cultura nacional, e não a exploração mercadológica. Neste sentido, a música popular é apresentada como elemento de integração entre as diferentes classes e raças. A própria categoria povo surge como a população marginalizada, constituída em sua maioria por negros, e que tem como principal manifestação cultural o samba.

Ao voltar da casa de Moacyr, no trem, Espírito olha desconsolado para seus sambas, folheia-os lentamente, sente-se derrotado. Um rapaz negro senta-se perto dele e começa a conversar com outro (branco) sobre samba. Entra no trem um vendedor de modinhas de carnaval, Espírito presta atenção no que se passa e parece retomar seu ânimo, volta a olhar para seus sambas com carinho e depois começa a compor uma nova música:

Samba meu...
Que és do Brasil também... Lalará...
Estão querendo fazer de ti
Um desprezado, João Ninguém.
Só o morro não te esqueceu
Para nós o samba não morreu

Percebemos que a letra reflete sobre o destino do samba e também do próprio compositor ao longo do filme, que, tendo acabado de ser desprezado na casa de Moacyr, volta para o morro, onde seu samba sempre é acolhido. Na continuação da música:

Tens na Mangueira e na Portela,
No Salgueiro e na favela, tua representação
Enquanto houver...
Num terreiro, uma nova geração
Em cada voz, tu sairás do coração

A letra comenta o que acabou de ocorrer no trem, quando Espírito retomou seu ânimo percebendo o interesse de uma nova geração pelo samba, a dos rapazes que comentavam sobre o desfile do carnaval. Há ainda uma defesa do samba autêntico, de acordo com seu lugar de produção, a favela, para qual se dirigem os passageiros do trem da Central. O sambista canta cada vez mais empolgado, batucando no trem lotado, mal se segurando na porta, percebemos

¹¹⁰ Idem, ibidem, p. 174.

então a iminência de sua queda. Intercalado aos planos de Espírito, temos seguidos *travellins* da paisagem do ponto de vista do trem, que, de maneira semelhante ao início do filme, focalizam os morros da Zona Norte da cidade.

Por fim, há uma dissolução na imagem dos três operários brancos que olham Espírito caído após o acidente. O velho diz “vamos levar ele pra farmácia”, o rapaz responde “estou atrasado não posso”. Se, até aqui o filme se construiu dentro do que poderíamos caracterizar como uma linguagem clássica do cinema, há então uma repetição desse plano com a resposta do rapaz, que chama atenção como uma quebra da narrativa realista.

Temos primeiro uma repetição do plano com a voz da fala do rapaz que diz estar atrasado, depois não ouvimos mais o som da sua fala, entretanto o plano continua se repetindo, até que é dissolvido em um outro plano de câmera subjetiva em Espírito, agora deitado na cama do hospital, sendo observado por Moacyr e Honório. Atribuímos a repetição a um interesse do diretor em ressaltar a atitude daquelas pessoas pertencentes à mesma classe social de Espírito, mas que não demonstram qualquer solidariedade, pelo contrário, pouco se importam com seu estado.¹¹¹

Já no início do filme, vemos o velho recolher os papéis de Espírito caídos após o acidente e o rapaz mostrar que um dos papéis havia sido levado pelo vento para o outro lado. O velho diz que ele deveria pegar, porque poderia ser algum documento, o rapaz então olha os outros papéis e diz com desdém “é tudo letra de samba”. Depois, o velho chega a recolher aquele último papel, mas como começa a chover acaba largando-o em meio aos trilhos, o que demonstra o desinteresse daquelas pessoas em relação ao acidentado e ao samba. Não são estes, portanto, que darão continuidade àquela tradição musical popular, mas sim os jovens que Espírito encontrou no trem.

Essas seqüências poderiam apresentar uma crítica do diretor à própria desunião daquela classe marginalizada. Todavia, é preciso ponderar que isso não é aprofundado, além do fato de que durante todo o filme foi mostrada uma comunidade moradora dos morros cariocas na qual impera a solidariedade. Na formação do povo, portanto, para a questão cultural que interessa no filme, não deve-se levar em conta apenas as classes sociais, mas os próprios valores que devem estar presentes na composição de uma cultura nacional.

¹¹¹ Chama atenção que esses três homens que se ocupam de Espírito após sua queda sejam brancos, o velho parece ter um sotaque italiano, em oposição aos populares do morro, majoritariamente negros.

4. Autocrítica à classe média

4.1 - Caracterização da classe média: diferenciação Moacyr -Helena

O que chamamos aqui de classe média surge no filme principalmente através dos personagens de Moacyr e Helena. Maurício, a rigor, também poderia ser apontado como personagem de classe média. Entretanto, ele aparece relacionado, mais especificamente, à indústria cultural, como já apresentamos, diferente do que ocorre com Moacyr e Helena (e também os outros personagens que os acompanham e que não recebem maior destaque).

Maurício e Moacyr embora estejam ligados ao mesmo espaço da rádio, não desenvolvem ações convergentes na narrativa. Já na sequência inicial, os personagens praticamente não se comunicam, poderíamos dizer até mesmo que desenvolvem movimentos contrários.¹¹² Maurício já conhece Espírito e o cumprimenta com um tapinha nas costas que será repetido ao longo do filme. Moacyr irá pela primeira vez conversar com o sambista. No primeiro *flash-back*, em um plano aberto da escola de samba Maurício conversa com Espírito e seu Figueiredo, focalizados em primeiro plano, no balcão. Perguntado sobre quem seriam aqueles que ficaram, Maurício diz que são um músico da rádio e seus amigos, “vieram de uma festa, estão meio chumbados”. Só conseguimos ver a figura de Moacyr quando Maurício se retira.

Sentado em sua mesa, Moacyr chama Espírito, com um “psiu” e um “vem cá”, fazendo sinal com a mão. O protagonista ainda questiona se seria dirigido a ele mesmo. Moacyr pergunta se os sambas são dele e diz que “queria ter o prazer de conhecê-lo”, ao que o sambista responde “Espírito da Luz Soares, seu criado”. O diálogo coloca um pedido e uma honra do artista de classe média em conhecer o sambista popular, mas seus gestos e a resposta de Espírito revelam que é este que deve servir ao outro. Helena, ao fundo, rabisca uns papéis, segundo o roteiro do filme ela faz croquis dos homens que dançam. A mulher de Moacyr aproveita para dizer: “formidável, seus sambas são fabulosos”.

Moacyr tenta se colocar em igualdade com Espírito, dizendo que também é compositor, que são colegas. Adiante, pergunta do que Espírito vive, ele responde que faz “uns biscates”, e Moacyr novamente se compara ao compositor: “Eu para viver faço coisa pior, toco violino, qualquer coisa em qualquer lugar, vinte anos de estudo pra isso”. Helena porém o

¹¹² Segundo Fabris, Moacyr e Maurício são “duas faces da mesma moeda (a pequena burguesia intermediária entre duas classes antagônicas): um a serviço do capital, outro da cultura”. FABRIS, op. cit., p. 163. De fato, o primeiro poderia ser relacionado com os intelectuais e artistas eruditos que se aproximam da cultura popular, enquanto o segundo poderia representar uma aproximação da indústria cultural a essa cultura.

desmente: “Já está fazendo seu teatrinho...”. Percebemos que Moacyr faz um esforço para se comparar a Espírito, o que fica marcado até por sua postura: sentados à mesa, o músico apóia a cabeça sobre os braços, o que o deixa na mesma estatura do sambista (há uma diferença de altura notável entre os atores Paulo Goulart e Grande Otelo). Entretanto, ao mesmo tempo, o personagem reafirma sua diferença em relação ao protagonista ao mencionar sua erudição.

Chama a atenção um diálogo do roteiro que não aparece na seqüência.¹¹³ Quando Helena se refere ao “teatrinho de Moacyr”, o músico se defende, diz que é verdade e pede a confirmação de Carlos. Este rapaz de fato está presente no filme, aqui e na seqüência que se passa na casa de Moacyr, porém só vemos em um corte rápido ele concordar com o violinista. As falas presentes no roteiro e que provavelmente foram retiradas na edição do filme são:

Carlos: Nós estamos aqui fazendo assistência social... Não. Confraternização. No morro, no meio do povo.

Helena: Vamos embora, que vocês estão ficando monótonos. Crise de consciência coletiva, é o que virá daqui a pouco.

Este diálogo traz maior evidência para a preocupação com a caracterização da classe média. A fala de Carlos destaca seu pertencimento a uma classe que se coloca como distante do povo, mantendo sua hierarquia em relação a este. Helena ironiza a preocupação em diferenciar assistência social de confraternização, demonstrando pouca consideração pela questão. O diálogo ofereceria assim uma exposição quase didática da autocrítica que apontamos existir no filme, principalmente na cena da casa de Moacyr. Todavia, ele não se faz necessário para a afirmação desta autocrítica, como veremos.

Nesse primeiro *flash-black*, Moacyr coloca-se a todo momento à disposição de Espírito, ficando de conversar com ele na rádio. Helena demonstra-se impaciente, querendo ir embora e há a indicação de que o violinista só se despede devido à insistência da mulher. A mulher de Moacyr tem uma posição mais distanciada em relação a Espírito e à cultura popular, como é possível perceber ao longo do filme. A maior demonstração disso ocorre quando ligam do hospital falando do acidente de Espírito e Helena tenta convencer Moacyr a não atender, dizendo que seria “besteira” ele se incomodar com o sambista. A admiração que Helena exhibe pelo samba, aparece assim como uma apreciação do exótico, que tem seu valor justamente por ser diferente. É patente seu desprezo pelo sambista e pela comunidade - para ela a distinção

¹¹³ O roteiro de *Rio, Zona Norte*, consultado no acervo da Cinemateca Brasileira, apresenta poucas diferenças em relação ao filme.

social é clara e não há tentativas de esconder isso (diferente do que percebemos na postura de Moacyr).¹¹⁴

4.2. Debate intelectual na casa de Moacyr

Chegando à casa de Moacyr, o primeiro olhar que Espírito recebe é o da mulher do violinista, ela segura a porta e o olha de cima abaixo como se verificasse o traje da pessoa que bate à sua porta e se perguntasse o que ele fazia ali, parecendo não reconhecê-lo e não estar disposta a deixá-lo entrar. A partir do momento que Espírito entra, sua situação é de desconforto naquele lugar - ele se senta na ponta da poltrona sem nem apoiar as costas, sem jeito mexe na gravata, não sabe o que fazer com as mãos -, fica claro que ele não pertence àquele ambiente. Sua atitude é oposta a da mulher que entra na sala adiante, sem tocar a campainha, ela já chega falando, se movimenta, deixa seu chapéu sobre um aparador e senta-se esparramando todo o corpo sobre uma poltrona do outro lado da sala.

Quando Espírito se senta, a câmera fica próxima a Moacyr, teremos, portanto, o seu ponto de vista, de maneira que a câmera encontra-se como se estivesse entre essa platéia que ouvirá Espírito: o quadro compõe-se com Espírito de frente e ao centro, tendo também uma imagem de suas costas ao fundo refletidas num espelho na parede,¹¹⁵ à sua esquerda a mulher de Moacyr em pé, à direita um senhor e à esquerda apenas parte da cabeça de um outro homem, o próprio Moacyr fica praticamente fora de quadro, vemos apenas sua cabeça em primeiro plano e à direita. Esse enquadramento reafirma a realização da autocrítica.

Temos a seguir um primeiro plano de Espírito cantando e o contra-plano da “platéia”: é Espírito então que aparece à esquerda quase fora de quadro, o senhor olha para ele, o olhar quase na direção da câmera, o cachimbo e a bengala que ele segura encontram-se no centro do quadro, importantes distintivos para a caracterização de um elemento da classe média intelectual, ao fundo Moacyr e à direita o outro homem que antes só víamos a cabeça de costas, agora de frente podemos observar a distinção de seu traje. A sala apresenta alguns quadros na

¹¹⁴ Segundo Fabris, o tratamento dado à personagem Helena sinaliza um preconceito comum na esquerda até 1968, apresentando a mulher como esfera afetiva que desvia o caminho da revolução. Helena e Adelaide seriam personagens negativas, e Gracinda seria ainda muito menina pra contrabalançar essa representação. FABRIS, op. cit., p. 180.

¹¹⁵ Segundo Fabris, o reflexo no espelho ressalta o isolamento de Espírito, pois, embora ele pareça integrado sentado com os demais, no espelho o reflexo de suas costas aparece isolado. FABRIS, op. cit., p. 184. Segundo Ismail Xavier, o retrato ou espelho dentro da cena, no geral, surge como o interesse de “tornar-se imagem”. XAVIER, *O Olhar e a Cena*, op. cit., p. 22.

parede e uma estante com livros, formando um cenário que também fornece elementos representativos dos artistas e intelectuais de classe média.

Destacamos esta inversão operada na seqüência, pois até o momento que Espírito canta temos o ponto de vista de alguém que está ali entre a classe média da “platéia”, mas no contra-plano o espectador assume o lugar de Espírito e percebe que aquelas pessoas o olham como algo exótico, do qual falam como um objeto, que não tem participação ativa na conversa. Quando Moacyr fala que ainda fará um balé com as músicas de Espírito, ele não coloca a afirmativa na condicional (não há qualquer menção do tipo “se ele quiser ou aceitar”). Aqui Nelson Pereira estabelece uma interlocução direta com intelectuais e artistas brancos dispostos a se apropriarem da cultura popular e negra desconsiderando qualquer subjetividade dos produtores dessa cultura.

A conversa continua sem qualquer participação de Espírito. Fala-se em estilização, autenticidade e folclore, questões próprias aos intelectuais da época, até que chega a mulher falando sobre uma peça de teatro, muda-se o objeto, mas o tema continua o mesmo. O tal Adalberto da peça teria realizado a estilização da cultura popular, motivo de controvérsia entre os que ali conversavam.¹¹⁶ Moacyr quer utilizar os sambas de Espírito no balé sem cair na estilização, mas um dos presentes argumenta que a estilização é necessária, não havendo outro meio de se aproveitar o folclore. Moacyr rebate dizendo que os sambas de Espírito não são folclore e sim criações autênticas, que refletem o que ele viu e sentiu.

O debate apresenta as tensões dentro da própria intelectualidade, Moacyr se reconhece distante de Espírito, ou seja, em momento algum esses artistas e intelectuais se colocam como participantes do coletivo povo. A discussão se dá em torno da validade ou não da estilização, de uma apropriação da cultura popular que a coloca em outros termos, e da diferenciação entre folclore e criação autêntica. Entende-se que, para Moacyr, o folclore pressupõe uma distância entre o conteúdo da obra e a realidade social de quem a produziu, o que estaria ligado a uma primeira tradição que se propôs a pensar o nacional-popular de maneira idealizada. Como veremos no terceiro capítulo, esse nacional-popular folclorista de fins do século XIX se diferencia do nacional-popular dos anos 1950, mais apropriado ao manifesto pelo personagem de Moacyr.

Sobre a seqüência em questão, Robert Stam coloca:

¹¹⁶ Possível referência ao cineasta Alberto Cavalcanti, ligado à Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Através de artigos presentes na revista *Fundamentos* da década de 1950, sabemos que Nelson Pereira dos Santos, entre outros cineastas engajados na preocupação com o cinema nacional, criticam a proposta da Vera Cruz e os filmes de Alberto Cavalcanti. Ver: FABRIS, op. cit., p. 186; BERNARDET; GALVÃO. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica*, op. cit.

Significativamente, as cenas, bastante caricatas, com esses personagens da elite, diferentemente das cenas na favela, apresentam uma montagem mais rápida, como se sugerissem uma correlação estilística para a artificialidade dos personagens. Por trás dessa sátira aos diletantes da elite na cultura popular podemos sentir a preocupação corrente de Nelson: o que é cultura popular e qual a relação de um diretor branco e classe média com ela?¹¹⁷

De fato, nessa sequência há uma montagem mais rápida, principalmente se compararmos com as cenas externas no morro ou com as cenas da escola de samba, algumas das quais constituídas quase sem cortes. Além disso, destacamos o posicionamento da câmera como um importante recurso, considerando que nesse momento específico é como se o narrador do filme colocasse a proposta de um outro olhar perante aquelas personagens.

Portanto, a proposição de resgate da cultura popular presente no filme nos leva a consideração de que há a intenção de se estabelecer um diálogo com uma classe média que assistiria à obra. De fato, a partir de meados da década de 1950, começa a se formar um público para a arte nacional engajada. Por um lado, a própria aproximação do filme com o gênero melodramático e a escolha de Grande Otelo como protagonista já apontam para um apelo popular, que foi percebido, inclusive, pela crítica.¹¹⁸ Por outro lado, a maneira como a narrativa concebe o povo e o modo como apresenta a classe média, também nos autoriza a apontar a intenção de estabelecer uma interlocução com esta última.

4.3. O narrador: oscilação entre aproximação e distanciamento do povo

A partir daí, chegamos a algumas conclusões gerais sobre a narrativa de *Rio, Zona Norte*: acreditamos que esta é caracterizada por um movimento que oscila entre uma aproximação e um distanciamento da classe popular e sua cultura. Esse movimento repete-se entre *flash-back* e presente, conforme já explicitamos, consubstanciando-se como o princípio formal do filme.

Se, em alguns momentos, o narrador do filme se identifica com a própria classe popular em questão, em outros, esse narrador aparece como instância externa ao povo focalizado. Tal movimento é resultado da própria forma do filme, como ele é pontuado pelos *flash-backs* de

¹¹⁷ STAM, op.cit., p. 245.

¹¹⁸ Em artigo publicado no jornal *Notícias de Hoje*, *Rio, Zona Norte* é apresentado de maneira positiva por falar “a linguagem do público”, sendo apontado inclusive como provável sucesso de público (prognóstico que não foi confirmado pelos números de bilheteria que o filme atingiu). “Rio, Zona Norte”. *Notícias de Hoje*, 06/07/1957 (autoria desconhecida).

Espírito, estas seqüências são apresentadas como produto da consciência do personagem principal. Nelas, como demonstramos, a utilização da câmera subjetiva, trilha sonora, entre outros recursos, produz uma identificação entre o personagem e o espectador, como se víssemos as ações transcorridas através do próprio olhar de Espírito. Por outro lado, as cenas que se passam no momento presente da narrativa seriam apresentadas a partir de um olhar externo que se debruça sobre o protagonista (de maneira quase literal às vezes pelo uso do enquadramento em *plongée*) e que, ao evidenciar a vitimização de Espírito, realiza uma crítica em relação à sua situação social.

Contudo, tanto as cenas de *flash-back* quanto as cenas do momento presente da narrativa são pautadas pelo melodrama e pelo registro documental, fazendo com que a narrativa oscile também entre a dramatização e a apreensão realista das ações representadas. Os conflitos que envolvem Espírito, Moacyr e Maurício, conforme apresentamos, são pautados por um caráter moral e também por uma crítica social. O mesmo se aplica a outras relações entre os personagens, como o relacionamento de pai e filho entre Espírito e Norival. Se, por um lado há uma questão de fundo moral na dramatização do pai que vê o filho cair na marginalidade e ser morto, por outro, há a crítica baseada no registro realista desta situação provocada pela precariedade das condições de vida no morro.

Ismail Xavier tratou da questão do narrador no cinema. Segundo o autor:

Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, mise-en-scène, olhar da câmera, montagem, música extra-diegética) se organizam para trabalhar “na mesma direção”, de modo a fazer sentido em se falar em um ponto de vista da narração. Pode não haver essa conjunção dos canais, como acontece em muitos filmes modernos onde há disjunção, o filme se fazendo do conflito entre as diferenças de postura associadas aos diferentes canais.¹¹⁹

Em *Rio, Zona Norte* há uma organização para que as várias instâncias cinematográficas trabalhem, na maior parte do tempo, na direção do protagonista. Porém, percebemos que nem sempre é a postura de Espírito que comanda o olhar da câmera, a montagem etc. Ainda que o filme tenha a intenção de se constituir como *flash-back* de sua vida, rememorada a partir do momento de sua morte, não podemos assumir que ele de fato modula apenas o olhar de Espírito em toda sua extensão.

¹¹⁹ XAVIER, Ismail. O olhar e a voz. “A narração multifocal do cinema e a cifra da História em ‘São Bernardo’”. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo, 1997, p. 131.

Xavier diz ainda que “até mesmo o mais elementar *flash-back* é problemático, pois voltamos no tempo e vemos o episódio que a personagem evoca não necessariamente a partir de seu ‘ponto de vista’ (aqui, nos dois sentidos, o puramente ótico e o ideológico)”.¹²⁰ Portanto, podemos considerar que a narrativa do filme de Nelson Pereira dos Santos não é produzida por um único ponto de vista que aponta sempre para uma mesma direção. Assim, se em alguns momentos há a identidade entre o narrador e o personagem popular, em outros se percebe que o olhar que retrata o “povo” é externo a ele, já que aponta uma situação sobre a qual esse mesmo “povo” não tem consciência.

Isso fica mais evidente nas cenas do momento presente da narrativa, onde há uma explicitação de que outro olhar que não o de Espírito direciona nossa atenção. Entretanto, também nas cenas de *flash-back* podemos dizer que há uma dubiedade no olhar que nos conduz, produzida pela própria dramatização da narrativa, que coloca Espírito como vítima inocente dos acontecimentos, e, ao mesmo tempo, nos evidencia que ele está sendo enganado sem perceber. Em outras palavras, os *flash-backs* também são organizados tendo em vista a crítica social geral do filme e, portanto, não são resultado apenas do olhar de Espírito (inocente diante de seus infortúnios).

Poderíamos acreditar que esse resultado deve-se ao fato de Espírito estar rememorando o que viveu em seu momento de morte, no qual teria adquirido consciência de sua situação. Contudo, a realização da autocrítica ao papel do intelectual ou artista de classe média nos autoriza a dizer que de fato há um olhar externo sobre Espírito mesmo nas cenas de *flash-back*. A organização das seqüências descritas da escola de samba e da rádio nos aponta para uma interpretação da relação entre o membro da classe popular com os artistas de classe média e com a indústria cultural que não advém do próprio povo. E é por isso que, embora enfoque conflitos morais de maneira melodramática (explicações subjetivas), o filme também nos autoriza a falar em representações que apontam para reflexões sobre as conjunturas da sociedade da época.

As críticas que *Rio, Zona Norte* recebeu na época de seu lançamento, embora percebam claramente a intenção de registro crítico da realidade de uma população pobre, não tratam da questão da autocrítica à classe média e, no geral, nem mesmo discorrem sobre o personagem Moacyr. A única crítica que encontramos falando do personagem é a de Décio Vieira Otton, que diz que Moacyr é:

o artista fracassado e “blasé”, capaz de ser sensível ao talento do compositor mas incapaz

¹²⁰ Idem, ibidem, p. 132, grifo do autor.

de auxiliá-lo por falta de força de vontade, é uma peça indispensável à composição do quadro em que Otelo vive suas aflições.¹²¹

Os críticos não assumem, portanto, o personagem como crítica ao grupo ao qual eles mesmos fazem parte. Moacyr é o semelhante que a platéia não encara. Mesmo tendo um papel de destaque no filme, contribuindo para o fracasso final de Espírito, Moacyr não ganha a apreciação dos críticos. Neste sentido, chama a atenção a interpretação que David Neves deu a *Rio, Zona Norte* na década de 1970, considerando-o como um “filme esquecido” porque era “avançado para seu tempo”. Neves apresenta Moacyr como “compositor frustrado e impotente, [que] pretende sempre ajudar Espírito”, destacando que suas aparições (e das pessoas ligadas a ele) são filmadas em estúdio (diferente das demais no morro e na rua). Ou seja, exime o músico de culpa, como se ele quisesse sempre ajudar, mas não pudesse fazer nada. Segundo o autor,

O refrão pronunciado por Moacyr: “Precisamos conversar”¹²², enfático e demagógico, ajuda também a aproximar todos esses momentos do caricato sempre presente nas antigas comédias musicais, provocando aqui um pequeno desequilíbrio estilístico.¹²²

Observamos assim que mesmo no final da década de 1970 é problemática a apreciação dos personagens de *Rio, Zona Norte*. Neves parece defender Moacyr, mas depois assume o discurso do personagem como manipulador dos sentimentos do povo, tendo em vista sua conquista. Esse discurso prejudicaria o registro valorizado positivamente no filme: o “ar de realidade que faltava em nosso cinema”; “a impregnação que a realidade brasileira provocava”. Estas eram as características mais valorizadas nos filmes iniciais de Nelson Pereira dos Santos que teriam inspirado uma geração de cineastas.

Precisamos levar em consideração o fato de Neves fazer parte do Cinema Novo e se considerar influenciado pelo filme de Nelson Pereira dos Santos, assim como outros cineastas do período. Embora tangencie a questão da crítica ao discurso de Moacyr, Neves não fala da tentativa de interlocução do cineasta com sua própria classe de origem. O pertencimento de Neves ao Cinema Novo e sua admiração ao “inspirador” do mesmo não o levariam, portanto, a destacar em *Rio, Zona Norte* o pronunciamento de uma crítica sobre a aproximação do artista da classe média com o povo, que só se formalizaria no movimento após o golpe militar de 1964.

¹²¹ OTTON, Décio Vieira. “Rio, Zona Norte”. 27/11/1957 (não há o nome da publicação no recorte de jornal disponível na Cinemateca Brasileira).

¹²² NEVES, David. “UM FILME ESQUECIDO - RIO ZONA NORTE”. *Filme Cultura*, n. 28, fev. 1978, p. 90-107.

5. A especificidade da questão racial no filme

5.1. O negro torna-se visível no centro do melodrama

A escolha racial do protagonista do filme com certeza não passou despercebida ao seu realizador.¹²³ Segundo Fabris, a seleção do ator Grande Otelo foi acertada, por tratar-se de “uma das melhores alcançadas no cinema brasileiro”, e também:

Significativa, porque ia ao encontro das aspirações dos que entendiam que resgatar a cultura popular significava não só resgatar também a cultura negra, mas, principalmente, inserir o elemento negro no conjunto social ao qual pertencia, sem retratá-lo como um tipo pitoresco ou uma personagem folclórica.¹²⁴

De fato, como tratamos na introdução, a representação do negro nos filmes contemporâneos a *Rio, Zona Norte* era significativamente diferente. Aos negros estavam reservados, no geral, os papéis coadjuvantes. E mesmo quando ganhavam algum destaque, seus personagens não iam além dos estereótipos, como nas chanchadas, em que o próprio Grande Otelo interpretou freqüentemente o papel de palhaço, malandro, preguiçoso.¹²⁵ Vimos que *Rio, 40 Graus* apresenta uma divisão de águas nesse sentido, utilizando grande parte de atores negros, colocados em papéis centrais e caracterizados positivamente.

Contudo, *Rio, Zona Norte* traz uma novidade em relação ao filme anterior de Nelson Pereira dos Santos a respeito da questão racial. Sua inovação relaciona-se diretamente com sua estrutura, pois ao colocar o negro em um papel que possui uma centralidade absoluta na narrativa, o realizador opera uma identificação deste personagem negro com o espectador, de maneira que não existia em seu filme anterior. Ainda que *Rio, 40 Graus* também caracterizasse a comunidade negra da favela de forma positiva, em uma aderência do narrador àqueles personagens, sua estrutura não permite a identificação do espectador com um protagonista, já que o filme se divide entre as histórias dos cinco meninos favelados.

Não há no primeiro filme de Nelson Pereira as características relacionadas ao melodrama, que apontamos em *Rio, Zona Norte* e que levam à identificação e emoção do espectador perante o personagem negro. Retomando a estrutura do filme desenvolvida através

¹²³ Na primeira página do roteiro de *Rio, Zona Norte*, encontramos a expressão “mulato caído nos trilhos”, o que corrobora nossa idéia de que a cor de pele do personagem tem relevância para a caracterização que se pretendeu dar ao mesmo.

¹²⁴ FABRIS, op. cit, p. 198.

¹²⁵ Conforme apresentamos na introdução, mesmo no drama *Moleque Tião* (Alionor Azevedo, 1943), o personagem de Grande Otelo é caracterizado como ressentido, entregue ao vício etc. Para um levantamento dos estereótipos relacionados aos personagens que o ator interpretou ver: RODRIGUES, João Carlos. *O Negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

dos *flash-backs* do personagem principal e todos os recursos que dão centralidade a Espírito (enquadramentos, montagem, trilha sonora etc.), percebemos que a escolha de Grande Otelo para viver o personagem já se revela como elemento de notável magnitude para uma apreciação da questão racial na narrativa. Grande Otelo já era um ator popular pela realização das chanchadas. Entretanto, não costumava receber papéis dramáticos, como podemos observar pela sua filmografia.

Este fato foi reparado pela crítica da época que, mesmo quando detrai a obra, é quase unânime em destacar o trabalho do ator como bem sucedido. Em artigo publicado na *Folha da Tarde*, Otelo aparece como “o que há de melhor no filme”, em um “papel dramático e sem dúvida essa é uma das melhores maneiras de se aproveitar o extraordinário ator”.¹²⁶ Encontramos elogios semelhantes em outras publicações:

Grande Otelo está acima do filme e de sua personagem. O ator negro se mostra, outra vez, um dos melhores que já até agora entrou num estúdio nacional. Ele merece e pode fazer bem grandes papéis.¹²⁷

Uma delas [*das qualidades do filme é*] o desempenho de Grande Otelo, sem dúvida um de nossos grandes atores, digno de papéis dramáticos, capaz de interpretá-los com rara eficiência, como o demonstra nesse filme.¹²⁸

Otelo chegou a ser premiado por sua atuação em *Rio, Zona Norte* no V Festival Cinematográfico do Distrito Federal, realizado em 1957, no qual Nelson Pereira dos Santos também se destacou como melhor argumentista.¹²⁹ Tendo isso em vista, chama atenção, aos olhos de hoje, que os críticos não falem sobre a condição racial do protagonista. Não se trata de uma invisibilidade para o fato de Grande Otelo ser um ator negro, já que o adjetivo que denota sua cor de pele aparece freqüentemente. O que nos instiga é que o fato do ator ser negro e protagonizar o filme, tendo um destaque que outros atores negros não costumavam obter no cinema nacional, não provoca o menor comentário por parte dos críticos.

Da mesma maneira, a associação entre classe social e raça, operada na obra, não costuma ser mencionada. É perceptível já no primeiro *flash-back* do filme que os visitantes que se encontram no terreiro diferem-se visivelmente dos membros da escola de samba: são mais bem vestidos e são todos brancos, enquanto as pessoas da comunidade se vestem de maneira

¹²⁶ “Rio, Zona Norte”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 09/05/1957 (autoria desconhecida).

¹²⁷ “Rio, Zona Norte” (recorte de jornal localizado na Cinemateca Brasileira, sem identificação do autor, nome da publicação ou data).

¹²⁸ “Rio, Zona Norte” (recorte de jornal localizado na Cinemateca Brasileira, sem identificação do autor, nome da publicação ou data).

¹²⁹ “Grande Othelo é o Maior do Cinema Brasileiro”. *Imprensa Popular*. São Paulo, 23/11/1957 (autoria desconhecida).

mais simples e são predominantemente negras. Se este contraste racial não é considerado pela crítica (de maneira diferente do que ocorre hoje) é porque não interessava trazer à tona, na época (pelo menos para estes autores), o debate racial, como observaremos melhor no terceiro capítulo.

Além disso, chegamos a encontrar, nos artigos de época, algumas manifestações que hoje certamente seriam acusadas de racistas. Em artigo publicado no jornal *Imprensa Popular, Rio, Zona Norte* é criticado por ser um “solo” de Otelo, “artista intuitivo como poucos (apesar de maneirístico além dos limites do papel), sensível ao câmbio de emoções da personagem”. Diz o autor:

Mas Pereira dos Santos está longe de saber aproveitá-lo, não só porque a trama, com neo-realismo e tudo é dramalhão da pior espécie, mas também porque na última terça parte do celulóide o simpático pretinho passa quase todo o tempo numa mesa de operações.

Aliás, o melhor mesmo é a seqüência de abertura, quando a película delinea a legítima vocação sambística do herói, numa escola de samba em que, inexplicavelmente, o narrador se mostra econômico demais ao explorar o ritmo gostoso das mulatas.¹³⁰

O que transparece aqui é a decepção com o fato de que, ao trazer atores negros, *Rio, Zona Norte* não redundava nos estereótipos presentes em outros filmes da época, que traziam, por exemplo, mulheres negras, em apresentações de dança. Dificilmente uma opinião deste tipo passaria nos jornais de hoje sem provocar um debate em torno do racismo, como ocorreu em 1957. O que nos indica que estava presente uma operação que não dava espaço ao debate racial, mesmo que as características raciais dos personagens fossem visíveis e consideradas na denúncia social.

Outra crítica que deixa transparecer um mal-estar diante dos personagens negros e principalmente do protagonista é a de Décio Vieira Otton. O autor diz que Nelson Pereira dos Santos

conseguiu dar autenticidade física e psicológica aos tipos que criou; que conseguiu através de um ritmo propositalmente lento, integrar os personagens do drama narrado no ambiente de pessimismo ao qual reagem com o otimismo peculiar aos que estão acostumados a sofrer; e que, elaborando a crônica sofrida de um compositor de talento que só a custo conseguiu sucumbir às circunstâncias adversas que a vida lhe reservou, enfrentou o risco de desagradar a platéia com o protagonista não colocando um galã propício à fácil sensibilização do grande público.¹³¹

¹³⁰ “Rio, Zona Norte”. *Imprensa Popular*, 23/11/1957 (autoria desconhecida).

¹³¹ OTTON, Décio Vieira. “Rio, Zona Norte”, 1957 (No recorte disponível na Cinemateca Brasileira não há o nome da publicação).

Ainda que o autor não utilize diretamente o pertencimento racial para qualificar os tipos do filme, provavelmente ele se refere a ele ao falar em “autenticidade física”. Além disso, caracteriza esses personagens como passivos, a despeito da espoliação que sofrem, e propõe uma correspondência com a realidade da população pobre (que sofre, mas mantém-se otimista). Embora outros críticos destaquem a popularidade de Grande Otelo na época, aqui se diz que enquanto galã ele não seria “propício à fácil sensibilização do público”, o que reflete um mal-estar relacionado à negritude do protagonista. Otton não explicita que é por ser negro que o público não se sensibilizaria com o ator, entretanto adiante ele destaca características de docilidade, espontaneidade e sensibilidade associadas a uma “natureza” do ator negro:

O grande ator negro, Otelo, tem nesta interpretação simultaneamente a maior da sua carreira no cinema e a maior interpretação de um ator no cinema brasileiro. Controlado e dócil à direção, mas sobretudo espontâneo e sensível por natureza e devoção, está exato no mínimo detalhe, do gesto à palavra e à expressão.¹³²

Os artigos da época, portanto, revelam que o debate sobre a questão racial ainda era incipiente, muitas vezes ocultado sob outras questões. Os próprios críticos, por vezes, emitem pronunciamentos preconceituosos sem que isto cause qualquer impacto nas publicações, mesmo porque este preconceito mantém-se velado. Em outras palavras, não interessava falar em raça e racismo quando nem se admitia que este existiria na sociedade brasileira. Isso nos ajuda a compreender o fato de que a questão racial presente no filme não seja objeto de debate das análises desenvolvidas, mais preocupadas com a denúncia social do filme, seus atributos formais, sua aproximação ou distanciamento do neo-realismo etc.

5.2. O negro como raça e classe social

A associação entre classe e raça existente em *Rio, Zona Norte*, como já apontamos, não é tão simples como pode parecer em um primeiro momento. Há, de fato, uma diferenciação social marcada também pelo fator racial: brancos pertencem à classe média e negros às classes populares. Entretanto, este fator racial não é explicitado enquanto motivo de discriminação. Nos conflitos entre os personagens principais, que extrapolam o drama individual conforme apresentamos – Espírito - povo, Maurício - indústria cultural, Moacyr - intelectual classe média –, a questão racial não é diretamente citada. Isto se pensarmos em termos de diálogos, já que na visualidade da imagem a distinção racial está obviamente presente a todo momento.

¹³² Idem, ibidem.

Retomamos uma sequência que se passa no rádio, onde esta visualidade da negritude é patente. Antes que Espírito vá à casa de Moacyr, um compositor, que observou Ângela Maria dizendo que gravaria seu samba, chega a lhe dizer que tem um amigo que poderia lhe tirar a melodia, Espírito diz não ser necessário e o compositor espantado pergunta “vai me dizer que você sabe escrever música?”, ao que ele responde orgulhoso “Não, mas a questão é que eu também tenho um amigo”. O pré-julgamento do compositor deixa claro que Espírito, negro, morador da favela, pode ter talento, mas todos sabem que ele não possui uma educação formal e musical que lhe permita escrever sua própria música. A visibilidade da cor da pele é uma questão que ganha destaque ao pensarmos essa cena, já que não há outros elementos diegéticos que apontem de imediato para a condição social de Espírito (nem mesmo a vestimenta).

A sequência também nos leva a pensar como o personagem Espírito se entende diante do “outro” aqui representado por Moacyr. Espírito fica dependente de alguém para que seu samba seja gravado pela famosa artista, e ao invés de contar com a ajuda de um desconhecido, ele prefere recorrer ao seu “amigo”. A palavra esconde a relação paternalista entre Espírito e Moacyr que foi colocada até então. A alegria do compositor é sinal de que de fato ele acredita que o “amigo” irá lhe ajudar.

Contudo sabemos que isto não acontece. E, retomando a postura de Espírito em cenas anteriores, poderíamos questionar se de fato ele considerava Moacyr como um igual, amigo. Como já apontamos, na escola de samba Espírito se apresenta a Moacyr como “seu criado”. Na rádio, quando Moacyr vai falar com sua mulher, que o aguarda próximo ao elevador, e deixa Espírito esperando, há outra evidência de que o sambista tem consciência da diferença entre eles. Temos Espírito, próximo da câmera à direita, e o casal ao fundo, quando Moacyr vai até Helena, Espírito parece dar um passo para trás, evitando ser indiscreto. O violinista e a mulher o olham e ele dá as costas, voltando-se para a câmera e olhando para baixo, constrangido com a situação. Em dado momento, parece que o casal vai pegar o elevador, mas Moacyr lembra-se de Espírito e volta para pegar seu telefone. O violinista sai de quadro e temos um plano de Espírito, em leve *plongée* (portanto, no ponto de vista de Moacyr), que diz “até logo” olhando na direção do elevador sem ter uma resposta.

Moacyr, como vimos, aparece como um personagem que tenta se aproximar de Espírito com interesses específicos, colocando-se em aparente posição de igualdade, porém ao mesmo tempo marcando a distância que o separa do sambista. Os vocativos que ambos utilizam é significativo: Espírito sempre chama Moacyr de “senhor”, enquanto este o chama de “você”. Ou seja, embora Espírito se refira a Moacyr como “amigo”, fica claro que o sambista

percebe a distinção e o afastamento entre eles. Além disso, Espírito tenta sempre se colocar “em seu lugar” (no lugar que ele acha que lhe cabe) quando está entre Moacyr e sua mulher.

Depreendemos então que, enquanto “negro que sabe seu lugar”, Espírito não provoca manifestações violentas ou explícitas de racismo. Há também uma sugestão de que a distância entre Moacyr e a comunidade negra representada por Espírito poderia ser superada. No final do filme, Moacyr pergunta a Honório sobre os sambas de Espírito e pede para não ser mais chamado de “senhor”. A indicação é que a morte de Espírito faz Moacyr perceber que deve adotar uma nova postura em relação àquela comunidade. O artista da classe média pode e deve, portanto, comportar-se de outra maneira diante do povo, tendo em vista um contato que lhe permita o resgate daquela cultura popular.

5.3. Mestiçagem e “racismo à brasileira”

Percebemos assim que a associação entre classe e raça em *Rio, Zona Norte* passa pela concepção de cultura popular. Se o artista branco de classe média puder se aproximar do povo majoritariamente negro com a intenção de valorizar sua cultura, tendo em vista a própria formulação de uma cultura nacional, não importa sua diferenciação racial ou social em relação a esse povo. Em outras palavras, no projeto nacional-popular, no qual o filme se alicerça, o importante é o estabelecimento de uma comunicação entre artistas e povo, independente de suas condições raciais e sociais. Sendo assim, o resultado deste encontro (entre artista e povo) é uma cultura sincrética.

Percebemos na caracterização do próprio povo alguns elementos que nos levam a pensar a sua composição como mestiça e a sua cultura como sincrética. Notamos que, além de negros, também há mestiços e brancos na favela, participando da escola de samba etc. Na festa de batizado que ocorre na casa de seu Figueiredo, dois elementos remetem ao sincretismo da cultura afro-brasileira. O primeiro deles é uma estátua de São Jorge, que aparece ao fundo no cenário. O segundo é a menção a São Cosme e São Damião, santos para os quais são deixados os doces na festa. Os santos católicos Jorge, Cosme e Damião possuem correspondência no candomblé e na umbanda.

Reconhece-se, portanto, a presença de elementos afro-brasileiros na formação dessa cultura popular para além do registro musical. Como já apontamos a letra de *Samba Meu* opera essa conjugação entre samba e cultura nacional. O mesmo se dá com *Grito de uma raça*

(samba de Vargas Júnior), que abre o primeiro *flash-back* e do qual só conseguimos captar distintamente os versos iniciais:

Enquanto houver um samba pra cantar,
ninguém vai me fazer desafinar,
o samba é o grito de uma raça,
o samba é a cultura popular.
É no samba que eu faço a minha queixa...

Na letra da música se define o samba como manifestação própria do negro mas também como cultura popular, que se configura como resistência aos padrões impostos pela classe dominante. Esta utilização da cultura negra na composição da cultura nacional-popular relaciona-se com o “apagamento” das diferenças raciais. É como se a cultura negra estivesse confinada nos morros e para se tornar nacional, para ser reconhecida, tivesse que passar pelo artista branco, aparecendo então como miscigenada. A idéia que prevalece então, é que se há miscigenação, se o branco valoriza a cultura negra e a incorpora, não haveria espaço para o racismo.

Se o artista da classe média pode ser bem intencionado no filme, em relação à indústria cultural não há a mesma visão. O mercado fonográfico aparece como instância que retira a autenticidade da cultura popular, explorando o povo, que, por vezes, é cooptado. Em relação a isso é interessante o papel de Alaor no filme. Alaor é interpretado por Zé Kéti, compositor da maioria dos sambas utilizados no filme e amigo de Nelson Pereira dos Santos, que disse ter se inspirado nele para a realização de *Rio, Zona Norte*.¹³³ No filme, Zé Kéti vive o cantor que interpreta a composição de Espírito descaracterizando-a. Embora Alaor seja reconhecido enquanto cantor e parceiro no samba de Espírito, fica bem claro que não é ele que explora o protagonista. A relação entre Alaor e Espírito é sempre mediada por Maurício, este sim responsável pela exploração do sambista enquanto representante da indústria cultural.

Na rádio, Alaor passa por Espírito e Maurício cumprimentando apenas este último. Depois, Maurício leva Espírito até Alaor, para que ele ouça *Mexi com ela*. Espírito estende a mão para cumprimentá-lo, mas Alaor não o corresponde, está sentado no salão tendo suas

¹³³ O diretor afirma isso em entrevista, ver: MONTEIRO, José Carlos. Dossiê Filme Cultura: Nelson Pereira dos Santos, realismo sem fronteiras. In: *Filme Cultura*, v. 3, n. 16, p. 5-15, set./out. 1970, p.9.
“Segundo Guido Araújo, ‘a idéia do Rio Zona Norte surgiu num fim de semana, num sábado à noite, quando nós fomos lá num subúrbio do Rio de Janeiro batizar... quero dizer, o Nelson foi padrinho de um filho do Zé Kéti, ou coisa parecida, foi uma transação com o Zé Kéti. Então pegamos aquele trem da Central, e foi a partir daí que o Nelson começou a pensar no Rio Zona Norte que é muito, realmente, a própria vida do Zé Kéti, que ficamos conhecendo bem, porque o Zé Kéti vivia com a gente; no Rio 40°, ele trabalhou como assistente de câmera, ao mesmo tempo começava a fazer continuidade”. ARAÚJO, Guido. *Apud* GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema de Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação (mestrado) ECA-USP. São Paulo, 1985.

unhas feitas. Fica claro que, enquanto negro, Alaor provavelmente tem a mesma origem social de Espírito. Contudo, o cantor do rádio já se deixou contaminar pelos valores burgueses e agora não reconhece mais a comunidade da qual ele provém, por isso ele nem comparece na escola de samba no início do filme.¹³⁴

A relação entre Alaor e Espírito, portanto, também traz uma complexidade para a configuração da questão racial no filme. Embora também seja negro, Alaor não é mais membro daquela comunidade e sua produção cultural já se afasta da “autenticidade” valorizada. Há uma sugestão de que Maurício, ao trazer Alaor para o universo “artístico”, provoca o afastamento deste com os habitantes do morro. Maurício que aparece na escola no lugar de Alaor e que nunca deixa o cantor e Espírito a sós.

Em outro pólo, a relação entre Espírito e Maurício também permite uma problematização no que se refere à diferenciação racial. Se Moacyr não evidencia uma intenção consciente de, ao se aproximar do sambista, continuar marcando sua distância em relação ao mesmo, nas atitudes e falas de Maurício isso já é flagrante, é manifesto ao espectador o objetivo de Maurício de tirar vantagem da inocência de Espírito. No segundo *flash-back*, quando Espírito vai à rádio falar com Maurício, acaba encontrando Moacyr, que pergunta porque ele não o procurou em sua casa. A resposta de Espírito é que Moacyr não lhe deu o endereço, o que indica mais um lapso, sintoma do afastamento de Moacyr em relação ao sambista, do que uma intenção planejada de evitá-lo. Maurício, por outro lado, no mesmo plano, passa pelo sambista, olha para ele e finge não ter visto-o, afastando-se com pressa.

No plano seguinte, Maurício propositalmente tenta escapar de Espírito. O sambista quer dinheiro, ele diz que não tem e tenta se livrar, entretanto Espírito o segue, e dada sua insistência em saber sobre a assinatura do contrato de gravação do samba, Maurício acaba tendo que revelar que a música já será gravada. Percebemos o desconforto de Maurício, a tentativa de fugir, seja com o olhar, seja andando para outro corredor. Espírito continua acompanhando-o e Maurício então se vê obrigado a falar que prometeu parceria a outra pessoa. Por fim, Maurício deixa claro que Espírito não tem alternativa se não levar um dinheiro e sair da música.

Já expusemos que Maurício surge como o personagem mau caráter, porém ele é apenas um agente do mercado fonográfico que explora o sambista. Neste sentido, é importante

¹³⁴ Fabris chama atenção para a fusão de planos seguinte à sequência em que Espírito canta para Alaor. Os dois ficam cara a cara, segundo a autora como se estivessem se espelhando um no outro. No contra-campo, Alaor e Maurício, há uma rápida fusão do rosto de Alaor com o do enfermeiro branco (do trecho seguinte após o *flash-back*), mas não o de Maurício, “numa clara alusão à perda de identidade cultural de Alaor, que por ser negro como Espírito, provém da mesma camada social”. FABRIS, op. cit., p. 173.

a escolha do ator para interpretar o personagem, já que Jece Valadão teria uma imagem de homem rude, cafajeste.¹³⁵ A dissimulação de Maurício pode, portanto, configurar a existência de um racismo disfarçado. Maurício finge uma relação de amizade com Espírito, o tapinha nas costas e o vocativo de “meu parceiro” encobrem a relação econômica que está em pauta, mas também uma possível desconsideração do primeiro em relação ao segundo, que pode ter uma motivação racial.

Segundo Robert Stam,

Maurício exibe um racismo brasileiro “cordial” em que o calor comunicativo e a camaradagem mascaram a condescendência. Ele abraça constantemente Espírito e o chama de parceiro, mas seu abraço é menos um sinal de afeição do que um gesto de desprezo, já que a base da relação é a exploração.¹³⁶

De fato, se não há racismo expresso de maneira direta por ação dos personagens, acreditamos que o filme acaba por revelar uma sociedade marcada por esse preconceito disfarçado, que envolve, de maneira consciente ou não, um desprezo da classe média formada por brancos pelas classes populares formadas por negros e mulatos. A divisão racial coincidente com a social (com poucas exceções de brancos na favela) prova que os negros, de fato, têm maiores dificuldades em conseguirem melhores condições de vida. São marginalizados no mercado de trabalho, desempregados ou empregados informalmente, têm dificuldades em garantir o sustento de suas famílias, e marginalizados também na cidade, tendo que viver nos morros, distantes do centro.

O pertencimento racial seria associado à classe social e lido como uma categoria única, tanto pelos personagens, quanto pelo próprio narrador do filme. Lembramos que Espírito assume o comportamento de quem se coloca como “inferior”, de quem depende dos outros, aos quais está sempre “à disposição”. Sendo assim, não suscita qualquer manifestação de racismo explícito por parte dos brancos.

Rio, Zona Norte, portanto, embora não apresente um discurso que questione o ideal de “democracia racial” propalado à sua época, evidencia que essa democracia não foi concretizada no Brasil. Sua denúncia centra-se na questão social, pois a situação econômica seria a chave que compreenderia também às desigualdades raciais. No campo cultural, vencer essas desigualdades sociais e raciais significaria uma união dos diferentes grupos em prol da cultura nacional-popular. A qualidade da expressão artística popular chamaria a atenção de outras

¹³⁵ O ator aparece, por exemplo, na chanchada *Garotas e samba*, lançada no mesmo ano de *Rio, Zona Norte*, no papel de um vigarista que engana uma das protagonistas do filme.

¹³⁶ STAM, op. cit., p. 243.

classes sociais. Ao compreender que é a cultura que vem do povo que representa a cultura autêntica da nação, a classe média perceberia sua distância social em relação às classes populares. Somente vencendo esta distância, seria possível preservar essa cultura autêntica, em benefício não apenas de uma classe ou de um estrato racial, mas de toda a nação.

CAPÍTULO 2

A Grande Cidade: o negro portador da consciência nacional

1. Calunga: o negro colocado no centro

O subtítulo de *A Grande Cidade* já nos traz uma sinopse do filme: “As aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe”. Vinda do sertão, Luzia (Anecy Rocha) espera reencontrar seu noivo Jasão (Anselmo Duarte) e ter uma vida melhor na cidade grande. Nessa busca, ela conhece Calunga (Antonio Pitanga) e Inácio (Joel Barcelos) - também migrantes nordestinos. Como o próprio filme já apresenta uma demarcação de blocos narrativos, cada um deles introduzido pelo letreiro com o nome de um dos personagens principais, sugerimos a seguinte divisão:

I) Prólogo: Em um início que lembra o cinema documental, Calunga apresenta a cidade do Rio de Janeiro e uma pesquisa sobre o cotidiano e modo de vida de seus habitantes.

II) Luzia: A personagem chega ao Rio à procura de Jasão. Na feira conhece Calunga, que a acompanha ao apartamento de Regina (Maria Lúcia Dahl), onde ela procura emprego. Calunga e Luzia seguem para o passeio público, Calunga encontra Inácio e acaba se separando da moça. Luzia reencontra Calunga na escola de samba, onde também revê Jasão. Como o vaqueiro não fala com Luzia e ela não tem onde ficar na cidade, Calunga a leva para a casa de Inácio.

III) Jasão: O vaqueiro foge da polícia com a ajuda de um pivete (José Cruz Júnior). Este marca o encontro entre Calunga e Jasão. Calunga serve de intermediário para que Luzia se encontre com o noivo. Luzia vai ao barraco de Jasão no morro da Mangueira. Jasão mata um senador e quando Luzia volta à casa do amado, ele diz que ela não pode ficar, pois ele está sendo procurado pela polícia.

IV) Inácio: Enquanto Luzia trabalha no apartamento de Regina, Inácio assiste a um artista de rua no centro do Rio. Depois, os dois se encontram e passeiam pela praia. Para fugir do carnaval, vão à igreja. Lá, Calunga leva o recado de Jasão, que espera Luzia nas barcas, Inácio pede para que ela não vá, porém ela não o ouve. No bar de Lourival (Jofre Soares), Inácio diz a um sambista (Zé Kéti) que Calunga foi até as barcas e o policial que procura Jasão ouve.

V) Calunga: o malandro brinca o carnaval com uma mulher na rua. Depois, vai ao bar de Lourival e fica sabendo que a polícia foi atrás de Jasão nas barcas. Calunga encontra Luzia,

mas não consegue fazer com que ela desista de encontrar o vaqueiro. A polícia persegue Jasão e acaba matando Luzia e, em seguida, também mata seu noivo.

IV) Epílogo: Calunga corre pelas ruas da cidade, depois nos conta seu resumo e moral da história.

Como podemos observar já por esta apresentação do filme, dividida em blocos, embora seja o nome de Luzia que aparece no subtítulo, é o personagem de Calunga que abre e fecha o filme, dando-nos uma interpretação geral para a história. Calunga não só tem um bloco dedicado a ele, como também atua nos blocos destinados aos outros personagens, agindo sempre como mediador entre eles. Calunga conhece Luzia e está presente em seu reencontro com o noivo Jasão. A partir daí, como o próprio personagem diz, faz o papel de cupido, levando recado de um para o outro, proporcionando o reencontro do casal. Em relação a Inácio, também é Calunga que o apresenta a Luzia, levando-a para morar com o amigo.

Nas críticas publicadas na época de lançamento do filme (ou mesmo depois), duas expressões se repetem para descrever o papel de Calunga, são elas: cicerone e mestre de jogo.¹³⁷ Estas expressões adquirem dois significados: um se refere à mediação estabelecida entre Calunga e os outros personagens; o outro diz respeito à relação entre Calunga e o espectador. Assim, se Calunga é o cicerone de Luzia por introduzi-la à cidade grande, ele também é cicerone do espectador ao apresentar o que há de notável no Rio de Janeiro quando conversa diretamente com a platéia no início do filme. Se Calunga é o mestre de jogo que realiza a ligação diegética entre Luzia, Jasão e Inácio - participando apenas indiretamente das ações transcorridas entre eles - ele também faz a ligação entre o espectador e os personagens do filme.

1.1. Calunga-narrador

A esse segundo significado do papel de Calunga (que o relaciona ao espectador), atribuímos a característica de narrador.¹³⁸ Na abertura do filme, em estilo documental, Calunga

¹³⁷ Artigos que utilizam as expressões encontrados no acervo da Cinemateca Brasileira (São Paulo): “Viany deu 5 estrelas à Grande Cidade” (autoria desconhecida). *Última Hora*. São Paulo, 22/06/1966, p. 2; “Silêncio e musicalidade em Cacá” (autoria desconhecida). *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14/10/1999, p. 8; CHAMIE, Mário. “A fábula e seu caráter”. *O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*. São Paulo, 10/12/1966. Artigos encontrados na Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro): M.P. “A Grande Cidade”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14/06/1966; LEITE, Maurício Gomes. “A Grande Cidade”. 13/09/1966 (não consta o nome do jornal); VIANY, Alex. “Crítica de Cinema. A Grande Cidade”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 11/06/1966; BERNARDET, Jean-Claude. “Espetáculo na cidade grande”. *Revista Artes*. Novembro/1966.

¹³⁸ Conforme já citamos no primeiro capítulo, sobre a questão da narração no cinema ver XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em ‘São Bernardo’”. *Literatura e Sociedade*.

nos apresenta a cidade do Rio de Janeiro, cenário da história que iremos acompanhar. No fechamento, o personagem nos traz sua conclusão sobre a narrativa.

O primeiro plano do filme apresenta a imagem de uma bela vista do Rio de Janeiro, uma dessas típicas de cartão-postal, mostrando a Baía de Guanabara. A paisagem é acompanhada de um letreiro que traz uma frase do Padre Simão de Vasconcelos,¹³⁹ datada de 1663, e que exalta a natureza da cidade, a segurança e receptividade que fornece aos que a visitam. Veremos que as dificuldades dos personagens migrantes que acompanhamos ao longo do filme contradiz essa idéia de sítio “inexpugnável a inimigos, seguro a amigos, e proveitoso a todos os visitantes”, como na frase cunhada pelo jesuíta. A imagem também é acompanhada pelo som de uma narração de rádio de um jogo de futebol, já como uma primeira indicação de que o registro cinematográfico incorpora a manifestação da cultura de massa.

Calunga surge num pulo, erguendo-se repentinamente assim que há o corte entre o primeiro e o segundo plano do filme, produzindo um “efeito mágico”¹⁴⁰ ou mesmo dando um susto no espectador, já que a câmera mantém-se fixa e mostra a mesma paisagem, mas agora com a aparição do personagem que passa a ocupar quase todo o quadro. Nos planos seguintes, Calunga apresenta a cidade, inicia seu teatro de gestos amaneirados e risadas exaltadas, exibindo o Rio de Janeiro, ainda em tomadas de cima do morro, como “a mais fértil e viçosa terra que há no Brasil”, “um paraíso terrestre”. Depois de mostrar a vista panorâmica, focada a partir de cima e com certa distância - “visão do céu” - Calunga desce à terra, mostrando de perto a visão que o povo tem da cidade - “visão do inferno”, expressão inclusive repetida algumas vezes no decorrer do filme.¹⁴¹

Durante esse prólogo, portanto, Calunga expõe a cidade, cenário e personagem do filme, como já se espera pelo título. Ele conversa com a câmera, ou com o público, evidenciando que tem consciência sobre o jogo estabelecido ali. O tratamento que Calunga dispensa às pessoas comuns que encontra na rua é o mesmo que ele dá ao espectador. É como se nós fossemos uma daquelas pessoas.

Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 1997.

¹³⁹ O padre Simão de Vasconcelos foi um clérigo jesuíta do século XVII que escreveu importantes obras históricas sobre a América Portuguesa. A frase completa que consta no letreiro é: “...porque no meio destes dous extremos, parece tomou à sua conta a mesma natureza industriosa, sair com um tal sítio, que igualmente fosse inexpugnável a inimigos, seguro a amigos, e proveitoso a todos os viventes. Consta este de uma baía e de um recôncavo grandioso, na forma que logo diremos, e tem por nome Rio de Janeiro”.

¹⁴⁰ Efeito utilizado no primeiro cinema, quando a montagem fazia objetos ou pessoas “aparecerem” ou “desaparecerem” sem explicação causal.

¹⁴¹ Menções ao inferno ao longo do filme: na feira, Luzia diz que Calunga vai para o inferno, ele diz que já está nele; adiante, Calunga diz para Luzia respirar o cheiro do lixo e botar o “inferno para dentro de si”; em seu barraco, Jasão diz para Luzia “no inferno eu já tô”; no ônibus Inácio conta para Luzia que veio enxotado do sertão por uma seca pior que o inferno.

Nesse prólogo em estilo do cinema-verdade, não sabemos ainda que se trata de um filme de ficção, Calunga não se coloca como alguém que vai contar uma história, porém descreve a situação de uma população que vive na cidade do Rio de Janeiro. No epílogo, ele comenta os eventos como uma instância que estava acima do que se passou, como alguém que já tivesse consciência do destino daqueles personagens desde o início. Contudo, pelo que assistimos durante o filme, sabemos que o personagem não tinha esta consciência, que em alguns momentos ele mesmo foi surpreendido pelos eventos da narrativa.

Poderíamos dizer que trata-se de “duas pessoas”, com diferentes papéis, vividos pelo mesmo ator. O primeiro papel seria o de narrador, que aparece no prólogo e epílogo do filme como instância que mostra, que fornece seu ponto de vista. O segundo papel seria o de personagem, alguém que assim como Luzia, Inácio e Jasão, participa de uma história narrada por uma outra instância cujo ponto de vista não é o mesmo do seu.

Todavia, refutamos esta hipótese da separação de funções entre personagem e narrador (nesse caso específico de Calunga), pois alguns elementos do filme nos levam a crer que não se trata de um mesmo ator desempenhando dois papéis, mas sim de um único papel. O primeiro desses elementos é a continuidade na interpretação: os gestos, risos, pulos que o ator realiza no prólogo e epílogo se mantêm ao longo do filme, há um mesmo tom irônico. O segundo é o distanciamento que Calunga mantém ao longo da história não só em relação ao espectador, mas também em relação aos outros personagens. Calunga enquanto personagem nunca se integra totalmente, uma vez que faz a ligação entre Luiza, Jasão e Inácio, ele se mantém marginal à ação, participa do desfecho final como coadjuvante e termina do mesmo jeito que começou.

Além disso, se, na moldura do filme, o ponto de vista de Calunga manifesta-se como o do narrador (pelo próprio discurso verbal que ele direciona ao público), isso acontece também em partes da ficção. Em alguns momentos, vemos o desenrolar das aventuras e desventuras de Luzia, através do ponto de vista de Calunga, manifestado não só pela enunciação verbal, mas pelos enquadramentos, montagem, trilha sonora etc. Em outras palavras, ainda que o personagem seja envolvido pela diegese e nem sempre seu discurso verbal identifique-se com o do narrador, que possui a onisciência de tudo que acontece, em alguns momentos, esta identificação é possível, e pode ser constatada não apenas pela fala mas também pela utilização dos recursos cinematográficos.

Vejamos primeiramente os exemplos nos quais, durante a narrativa, a fala de Calunga tem a mesma função que vimos no prólogo documental. Após a sequência de Inácio e Luzia na

praia, há uma inserção que não estava no roteiro e que remete ao cinema direto do início do filme. Vemos imagens da cidade em carnaval, a movimentação de pessoas fantasiadas, algumas delas olham para câmera. Ouvimos um batuque de samba extra-diegético. Em um determinado momento a câmera gira em torno de pessoas negras que usam fantasias que remetem à realeza, roupas pomposas e perucas loiras. A voz *off* de Calunga comenta: “Uma vez por ano o povo faz o que não faz, veste o que não é, tira umas férias dele mesmo. Pra quem passa 362 dias no recalque, descontar em três até que é pouco”. Na continuidade, vemos Calunga no bar de seu Lourival. Sua narração poderia ter vindo dali, da conversa entre ele, Pereba e Lourival. Mas, ao sobrepor a voz *off* do personagem às imagens que não se encontram diante do mesmo (e que não sabemos se são representação ou cinema-verdade), produz-se a sensação de que Calunga comenta como narrador, e faz-se a associação com o prólogo e o epílogo do filme.

Em outros momentos, Calunga narra e realiza comentários como personagem mesmo. Mais do que um conselheiro, é como se ele dissesse a Luzia o que ela pode ou não, deve ou não fazer, por já conhecer seu destino. Na feira, ele sugere que se Luzia falasse que não roubou os morangos, ninguém acreditaria; depois da noite na escola de samba, Calunga mostra que se a deixasse, ela não teria para onde ir; na igreja, Calunga prevê o final trágico que Luzia terá indo atrás de Jasão.

Observemos melhor esse último exemplo. Luzia e Inácio estão na igreja, espaço da ordem (oposto ao carnaval de rua), no qual Calunga causa a desarmonia, não só por sua presença significar a própria introdução de um pouco da balbúrdia carnavalesca no local, mas também porque ele acaba provocando a separação de Inácio e Luzia, ao trazer o recado de Jasão. O espaço da igreja, configura-se também como um teatro, com púlpito e bancos onde se sentam os que assistem à missa.

Como não poderia entrar pelo altar, Calunga desenvolve sua encenação próximo à porta de entrada da igreja. Sua platéia, Luzia e Inácio, encontra-se de costas, Calunga surge na porta semi-coberta por cortinas, em destaque com a luz que vem de fora (e que contrasta com o ambiente escuro da igreja barroca), já gritando “é o fim da picada” (sobre os dois amigos na igreja no domingo de carnaval). Luzia se levanta e se vira para ouvir o que ele tem a dizer, Inácio mantém-se sentado. O espectador é platéia como eles (colocados em primeiro plano) e assiste Calunga ao fundo, narrando e interpretando o diálogo que se passou entre ele e Jasão. Nós, espectadores, também não presenciamos o diálogo, e portanto, também só sabemos como este ocorreu pela encenação de Calunga. Ao invés de transpor as falar de Jasão para a terceira

pessoa, Calunga prefere reproduzi-las, interpretando-as: “e aí eu disse...”, “e aí ele disse...”, conta Calunga, no plano aberto, andando e gesticulando em sua forma cerimoniosa, a qual já estamos habituados nesse ponto do filme. Depois, em plano americano, Calunga aconselha Luzia: “Vai viver em bando que nem cangaceiro. Maria Bonita ficou de cabeça espetada muito moça ainda. Pra ele já tá chegando o tempo, pra você não”.

Por fim, Calunga comenta sua própria situação, a câmera na mão se aproxima até um *close* de seu rosto, registrando seu orgulho: “Eu tô só fazendo o correio. E depois essa é a segunda vez que eu faço o cupido. E a última... que eu tenho dignidade”. E depois, em uma tomada geral de cima do altar, vemos Calunga dizer: “Todo herói acaba com um tiro nos cornos, tô fora dessa”, e se retirar.

Nesta seqüência, Calunga, por um lado, explicita comentários sobre a história de Luzia e Jasão que poderiam ser feitos pelo próprio espectador. Porém, essa sua postura não chega a produzir uma identificação com o personagem, já que, sua interpretação em tom declamatório e seus gestos faustosos expõem sua atitude como artificial. Em outras palavras, a encenação de Calunga não se torna natural, pelo contrário, se evidencia como reprodução e interpretação da realidade.

1.2. Calunga-personagem

Portanto, não só enquanto narrador, mas também enquanto personagem, Calunga tem uma maneira de agir muito específica. Em oposição à representação naturalista convencional, aqui temos a impressão de que ele está atuando o tempo todo de forma a explicitar sua encenação. Já no início da parte ficcional do filme percebemos isso.

Vemos Luzia na feira. A câmera passeia pelo local, colocando o espectador como mais um dos que se encontram ali. Estas pessoas da feira também são, de certa forma, platéia para o filme que se faz ao vivo, não sabemos se são figurantes, atores, ou pessoas que estavam no local e nem foram informadas sobre a gravação, e, elas se comportam como audiência para o teatro de Calunga. Luzia olha assustada ao seu redor, com estranhamento. Quando se aproxima de uma barraca, Calunga vai até ela, dá uma volta na personagem e lhe oferece um morango. A câmera em seguida faz o mesmo movimento do personagem (aproximação de Luzia, giro). Se aqui a câmera repete Calunga, a seguir ela se adianta, focalizando o que o personagem vê, no plano que mostra o dinheiro caído no chão (que Calunga pega) e depois o

feirante procurando as notas. Calunga segue correndo atrás de Luzia, ouvimos a música de Hekel Tavares que compõe seu espetáculo.

Calunga pergunta se Luzia vem de fora, mostrando que é fácil perceber que ela não pertence àquele local. Cansada das suas brincadeiras, Luzia diz que ele vai pro inferno. Ao que Calunga responde “já to nele”. E aqui, mais uma vez, os recursos do filme se direcionam para o espetáculo de Calunga, posicionado sobre os restos da feira, ele gira, abre os braços. A câmera o mostra de cima, no centro da *mise-en-scène* marcada pelo lixo, a música dá o tom para sua encenação novamente.

Uma das seqüências em que essa atuação de Calunga fica mais explícita é a do passeio público. Ao chegar no parque, Calunga age como o cavalheiro que abre o portão para dama, como se estivesse introduzindo Luzia a um espaço da realeza, no qual ele tem o poder. Temos um *zoom out* do busto esculpido no portão, e depois Calunga entrando de forma majestosa e se curvando para Luzia entrar. Na trilha sonora, um minueto dá o tom farsesco.¹⁴² Calunga pergunta se Luzia gosta e como ela responde afirmativamente, ele diz que é tudo dela, que ele lhe dá, abrindo os braços expansivamente. Há um corte mostrando a amplitude do espaço, conforme a fala e o gesto de Calunga indicaram. A música volta a ter destaque, a câmera os acompanha, escondida entre as árvores do local, registrando em plano aberto o teatro de Calunga e a reação de Luzia e das outras pessoas que se encontram no espaço presenciando sua performance.

Calunga cumprimenta os transeuntes, que, mais uma vez, não sabemos se são atores, figurantes ou pessoas que estavam por ali no momento da gravação e possivelmente nem foram informadas ou nem perceberam que se tratava da realização de um filme. Luzia ri da encenação, em seguida, pergunta onde ele mora. Há um corte e a resposta de Calunga vem em outro local. Ou seja, embora haja uma continuidade no diálogo, a montagem cria uma descontinuidade, uma quebra espacial, que vem reforçar o caráter fictício da atuação de Calunga. Vemos o personagem então próximo de uma fonte, Luzia já nem aparece em campo, ele gesticula e responde como quem declama “Por esse mundo de ingratidão. É só bater os tambores que acaba me achando...”.

Concluímos, portanto, que os recursos cinematográficos (posicionamento e movimentos da câmera, cortes, música) e a atitude dos outros personagens (no caso Luzia e as outras pessoas que se encontram no passeio público) possuem a encenação de Calunga como foco e nos direcionam a encarar a atuação como tal, como representação. Calunga é mantido,

¹⁴² O minueto é uma dança em compasso de 3/4, de origem francesa. De origem aristocrática, o minueto foi muito popular na corte de Luís XIV e difundiu-se pela Europa nos séculos XVII e XVIII.

portanto, em uma posição de distanciamento. Em outras palavras, como o teatro de Calunga expõe sua artificialidade, não aderimos totalmente à sua representação, não nos envolvemos emocionalmente com o personagem. Sendo assim, não nos entregamos totalmente ao que assistimos, podemos manter nossa lucidez e uma postura crítica.

1.3. Calunga-filme

Destacando a utilização dos recursos fílmicos em função de Calunga, seja ele personagem ou narrador, concluímos que o resultado confere uma importância acentuada à sua figura, sem que se proponha uma identificação entre Calunga e o espectador, pelo contrário, este é mantido numa postura de distanciamento. O que observamos agora é que, na verdade, a montagem, enquadramento, movimentos de câmera, trilha sonora e demais recursos de *A Grande Cidade* resultam, muitas vezes, em uma identificação entre Calunga e o próprio filme. É como se a forma narrativa mimetizasse o estilo do narrador-personagem.

Voltando à seqüência do prólogo, lembramos que a primeira aparição de Calunga se deu através de um “pulo”, ele surge de forma repentina, num local inesperado. E reaparece nos planos seguinte, em diferentes paisagens, sem que se defina uma continuidade espacial ou temporal, como se ele voltasse a aparecer em “pulos”. Esse estilo de montagem se repete ao longo do filme, somos transportados de forma abrupta para diferentes localidades e - ainda que não existam no filme *flashbacks*, recuos ou avanços no tempo - a progressão temporal não ocorre de forma homogênea e previsível. Voltaremos a essa questão quando analisarmos a trajetória dos outros personagens, por ora, nos concentramos em Calunga.

Ainda no prólogo, na seqüência da enquete na rua, os cortes rápidos da edição reproduzem a atitude de Calunga, que sai inquirindo os transeuntes sem demonstrar interesse especial por qualquer um deles. Calunga não se demora nem se detém para ouvir de verdade os anônimos que entrevista. Ou seja, a montagem é a prova de que o narrador Calunga imprime sua forma ao filme, passando rapidamente de um a outro membro popular, sem dar voz a nenhum, mas apresentando uma resposta final teoricamente vinda dessa população.¹⁴³ Depois

¹⁴³ Nesse sentido, a voz de Calunga assemelha-se à voz do locutor de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que fornece as estatísticas sobre os migrantes nordestinos. Sobre este locutor, diz Bernardet: “Ele é a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística, e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito”. Este locutor informaria o espectador sobre o “real” (enquanto construção abstrata e abrangente), pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. SP, Brasiliense, 1985, p. 13. Em *A Grande Cidade*, o método do narrador Calunga é parecido, contudo ele não é só um locutor, ele aparece e participa da ficção, explicitando seu papel.

dos cortes rápidos, a câmera fica um tempo com Calunga enquanto ele lê o resultado da enquete. Ao terminar, ele olha para a câmera e, em mais uma seqüência recortada, propõe perguntas diretamente para a platéia, ainda sobre o tema dos hábitos cotidianos, mas agora a questão final é: “o que estão fazendo no cinema?”.

A pergunta é a maior expressão verbal de que o filme se revela enquanto tal, questionando o espectador a respeito do seu próprio papel e propondo uma reflexão sobre a função do cinema. Na seqüência, há a inserção de uma figura em desenho (o rosto de um homem com uma máscara de guerreiro) e depois um quadro em que Calunga encontra-se em primeiro plano com a fachada de um cinema ao fundo - vemos os cartazes, o letreiro em cima, a porta aberta como se ele mesmo tivesse acabado de sair de lá. Há um corte, e no plano seguinte, já em outro local, com acompanhamento musical que contribui para uma atmosfera lúdica, Calunga é visto de perfil em uma rua movimentada, cercado de pessoas que aparecem ao fundo. Ele sai correndo agitado, rindo alto, espalhafatoso, girando e falando na terceira pessoa: “Este é o templo das mágicas! A fábrica de sonhos! O manto da memória!”. No próximo plano, possivelmente na mesma rua, o vemos de frente, falando agora na primeira pessoa: “Eu tenho riso e lágrima para lhes dar mas não o esquecimento. Eu tenho o alarme que a vida é uma só, comédia ou tragédia”.

Aqui explicita-se verbalmente a identificação entre Calunga e o filme. É como se Calunga fosse a personificação da própria película, que saísse do cinema e desfilasse pelas ruas dizendo a que veio. As pessoas ficam assistindo-o, paradas na rua como a platéia de cinema que fica vendo o filme passar. Na seqüência, temos um plano de pessoas andando na rua (como as do centro da cidade, na seqüência da enquete), com a voz *off* de Calunga: “É preciso ganhar sempre que feio é perder, e mais perde quem mais espera. Eu tenho o alarme, feio é perder!”. Aquelas pessoas estão passando alheias ao que ele diz, ninguém ouve, ninguém se comove, esse é o povo que está na rua, a caminho do trabalho (ou na volta dele), povo que não está no cinema e que, portanto, não pode entender o que o filme tem a dizer.

No plano seguinte, Calunga na praia fala olhando para câmera: “Quanto a mim, só tenho medo da morte, que ela é fiel, e o resto que se dane!”. Nesse momento ele abre os braços para cima, apresentando o próprio filme, já que o movimento de seus membros superiores coincide com a aparição do primeiro letreiro (“Difilm apresenta”). Calunga vira as costas e sai andando em direção às pessoas na praia, tem início o *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*, composto por Hekel Tavares.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Hekel Tavares, compositor, maestro e arranjador brasileiro, a partir da década de 1920, sob a influência

Como dissemos, a fala de Calunga junto a sua interpretação colocam o espectador em uma posição crítica. É como se o narrador do filme, pela voz de Calunga, dissesse ao público: a história que se passa aqui não retrata um mundo autônomo movido por regras próprias que não se relacionam à sua realidade; pelo contrário, você deve ter consciência de que se trata de uma representação, diante da qual sua postura deve ser ativa.

2. A forma dramática e a mediação épica

2.1. Estrutura do filme: drama

Sabemos que não existe pureza de gêneros em sentido absoluto. Ainda assim, uma classificação que os utilize pode ser importante para introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos. Além disso, o estudo do gênero pode nos revelar o modo pelo qual diversos tipos de imaginação e de atitudes manifestam-se em face do mundo. Por isso, analisamos a aproximação do filme *A Grande Cidade* em relação a certos gêneros e traços estilísticos, buscando entender o que eles nos dizem sobre a atitude que o filme expressa sobre temas como a migração nordestina, a cultura popular, a presença do negro na sociedade brasileira etc.

Aristóteles define a forma dramática como aquela em que a imitação ocorre com a ajuda de personagens que, eles mesmos, agem ou executam ações. Isto é, a imitação é executada “por personagens em ação diante de nós”.¹⁴⁵ O drama apresenta, portanto, um mundo ficcional que existe em si. Para manter esta idéia, é necessário um respeito absoluto à “quarta parede”,¹⁴⁶ assegurando a passividade do espectador.

Ao assistirmos às “aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe”, de fato, em muitos momentos temos a impressão de estarmos diante de um mundo ficcional de funcionamento autônomo. De forma geral, acompanhamos de forma passiva o desenvolvimento do romance de Luzia e Jasão. Em algumas seqüências podemos ficar apreensivos com o que os aguarda, nos identificar com sua trajetória ou torcer por um determinado final. No entanto, a figura de Calunga, intermediando as relações entre os

nacionalista da Semana de Arte Moderna, teria criado um tipo de música situado na fronteira do erudito e do popular. O *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras* foi escrito em 1938 e tem três movimentos (dos quais os dois primeiros são utilizados no filme): 1- Modinha; 2- Ponteio; 3- Maracatu. É considerado o único concerto romântico brasileiro e um dos melhores do gênero.

¹⁴⁵ ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006 (ver capítulo 3). *Apud* ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 15.

¹⁴⁶ Expressão que, provavelmente, surgiu para se referir ao teatro (mas hoje é usada também para o cinema), onde uma parede imaginária situada em frente ao palco permitiria que a platéia assistisse ao mundo encenado como uma realidade independente da sua, fazendo com que a encenação fosse tomada como um evento real a ser assistido.

personagens, nos coloca em uma posição de afastamento. Além disso, em relação aos outros personagens, por vezes suas atitudes não parecem reflexos apenas de seus desejos e intenções, mas de uma outra instância. É o caso da cena em que Jasão diz odiar o povo, por exemplo, que retomaremos adiante.

O que percebemos, portanto, é que não apenas na moldura, mas também no decorrer do filme, há momentos em que fica evidente uma mediação existente entre nós, espectadores, e os personagens. Como sabemos, diferente do teatro, onde apenas a quarta parede imaginária nos separa dos atores e personagens, no cinema sempre existe uma mediação do próprio veículo - assistimos em uma tela, o que foi filmado por uma câmera, organizado por uma montagem etc. O cinema clássico procura apagar as marcas desta mediação. Sendo assim, quando percebemos sua existência em *A Grande Cidade* é porque a instância narrativa desempenha um papel específico. Este papel impede nosso envolvimento total com o drama.

Outras características formais próprias do drama, e que nos levam a questionar os limites da classificação de *A Grande Cidade* no gênero, são a unidade de ação e a organização temporal unívoca. A unidade dramática ocorre quando as ações convergem para um mesmo objetivo. No drama, as relações entre os personagens se dão de maneira causal (uma coisa gera outra, que gera outra e assim por diante) e convergem para um mesmo fim. Em outras palavras, cada ação tem sua consequência em uma progressão teleológica.

Se pensarmos no desenvolvimento do romance de Luiza e Jasão temos essa unidade de ação. Primeiramente, há as ações que levam ao reencontro do casal: Luzia procura Jasão na favela e na escola de samba; Jasão manda recado por Calunga e o casal se reencontra e revolve ficar junto. Por consequência do último crime de Jasão, o assassinato do senador, o plano não se realiza. Jasão é procurado pela polícia, foge do morro; depois, manda recado por Calunga, que o transmite a Luzia na frente de Inácio; este deixa escapar ao policial que Jasão vem nas barcas; os policiais matam Luzia e Jasão.

Considerando o desenvolvimento do romance, portanto, há unidade dramática e organização temporal unívoca - do presente para o futuro. O drama nos narra um mundo que está “acontecendo”, como se acompanhássemos uma sucessão de eventos, que levam a uma tensão visando ao desfecho. Na apresentação das relações casuais, esperamos que os fatos tenham alguma consequência, por isso há o suspense.

No entanto, além desse curso narrativo linear no desenvolvimento da história principal de Luzia e Jasão, temos a sobreposição de seqüências que não estão diretamente encadeadas nesse fluxo. Nesta sobreposição, algumas cenas estão praticamente “soltas”, poderiam se

encaixar em diversos pontos da narrativa principal, já que não há nelas o desenvolvimento de qualquer ação ou diálogo relevante para essa narrativa. É o caso do passeio de Luzia e Inácio na praia, por exemplo. Esta seqüência rompe o encadeamento progressivo e quebra o suspense do drama. Aliás, o personagem Inácio termina o filme sem um final, sabemos que ele deseja voltar ao Sertão, para isto tenta vender seu rádio, mas não sabemos se ele consegue.

Além dessas “seqüências soltas”, outras cenas do filme, mesmo que relacionadas a história principal, são regidas por uma organização temporal que destoa da ação dramática. É o que chamamos de tempo lúdico e relacionamos com a expressão da subjetividade de Calunga. Já observamos como os registros cinematográficos do filme são muitas vezes motivados pelas ações e personalidade de Calunga, sem que isso se justifique necessariamente pela narrativa principal. Para apresentar mais um exemplo, retomamos a cena em que Luzia e Calunga conversam perto da fonte, após a noite na escola de samba.

De início, temos uma imagem da fonte com a voz *off* de Calunga cantando. Depois, o vemos ao lado de Luzia, que está lhe relatando sua história com Jasão. Calunga demonstra desinteresse, assobia enquanto ela fala, levanta-se e sai de quadro, mas ainda ouvimos seu assobio. A câmera fica pouco tempo com Luzia em seu relato, ao invés do rosto da dita protagonista, prefere registrar os pés de Calunga, que fazem embaixadinhas com uma tampinha de garrafa. Ou seja, a focalização da câmera e o registro sonoro demonstram mais interesse pelos gestos e assobios “desimportantes” de Calunga, do que pela fala de Luzia, mesmo que esta seja significativa para nossa compreensão sobre a história do casal principal.

Acreditamos que este tipo de registro expõe a existência de um narrador, mesmo na parte ficcional do filme. Esta exposição evidência que *A Grande Cidade* situa-se em um território limítrofe ao drama, sendo a presença do narrador, a principal característica que nos leva a pensar seu tom épico.

2.2. Narração épica

Como vimos no primeiro item, *A Grande Cidade* conta com uma moldura, no estilo do cinema-verdade. Nesta moldura, ganha destaque a figura de Calunga como narrador - elemento fundamental da épica. O narrador, mantém certa distância do mundo narrado, o que lhe permite uma atitude objetiva sobre o mesmo. Segundo Rosenfeld:

[...] o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge

apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles. De um modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado ou fundido com eles. Sempre conserva certa distância face a eles.¹⁴⁷

Percebemos tais características em Calunga. No prólogo e epílogo, ele aparece como instância superior, não envolvida aos fatos narrados. E, como dissemos, mesmo quando aparece como personagem, Calunga mantém certa marginalidade em relação às ações do filme. Ele intermedeia as relações entre os outros personagens, comenta suas ações, reafirmando seu papel de narrador.

Rosenfeld analisa as tendências épicas existentes desde o teatro grego e medieval, para depois discorrer sobre o teatro épico de Brecht. Este último, se oporia ao teatro aristotélico por duas razões principais: o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais mas também as determinantes sociais dessas relações e o intuito didático - a intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la, e suscitar nele a ação transformadora. Segundo Rosenfeld:

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das conseqüências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma idéia rebelde.¹⁴⁸

Em oposição, na forma épica de teatro, o espectador seria levado a pensar e tomar decisões, as emoções não seriam combatidas, mas elevadas ao raciocínio. A eliminação da ilusão, que permite a tomada de posição, se faz com a quebra da quarta parede típica do drama. Ao invés da identificação, estimulada pelo teatro burguês, o público brechtiano mantém-se lúcido, graças à atitude narrativa.

Ao narrar, o ator épico deveria mostrar um personagem, mantendo certa distância dele, dialogando não só com os companheiros cênicos, mas também com o público, sem se

¹⁴⁷ ROSENFELD, op. cit., p. 24.

¹⁴⁸ Idem, ibidem, p. 148.

metamorphosear por completo. É exatamente o que percebemos em Calunga. Ainda enquanto personagem, Calunga expõe sua interpretação, ou seja, não se funde totalmente. É relevante pensarmos que características biográficas do ator Antonio Pitanga aparecem em Calunga, ambos vieram da Bahia para o Rio de Janeiro e, como veremos ainda, Calunga guarda referências a outros papéis desempenhados por Pitanga.

No final do filme, Calunga, ao comentar o desfecho do romance de Luzia e Jasão, projeta os personagens e ações que vimos para o pretérito épico, colocando a si mesmo em um espaço-tempo mais aproximado do espaço-tempo empírico da platéia do que dos outros personagens. Calunga toma posição diante da história narrada, revelando um horizonte de consciência maior, como se já conhecesse o futuro dos personagens. É sugerido que Jasão e Luzia agiram de tal forma devido à sua limitação de horizonte e à dada situação social que não é a do ator-narrador. Neste sentido, aproxima-se do teatro de Brecht, onde ao mostrar-se que o personagem poderia ter agido de modo diverso, evidencia-se que sua ação não decorre de “leis naturais”.

Também em semelhança ao teatro brechtiano, Calunga utiliza em ampla medida a pantomima, a entonação específica, para exprimir sua atitude crítica em relação ao que é narrado. Esse complexo de gestos e mímicas na expressão dos personagens é chamado no teatro de Brecht de “gestus social”, expressão que também designa o espírito fundamental de uma cena.¹⁴⁹ Como vimos, em *A Grande Cidade*, as atitudes de Calunga são reproduzidas em dados momentos pela própria forma fílmica.

Uma das características do “gestus social” de Calunga que associamos à montagem do filme foi o pulo. Os saltos de Calunga nos chocam por não terem qualquer explicação lógica, a não ser o próprio espírito brincalhão do malandro. A montagem do filme reproduz este movimento dos pulos, de um personagem a outro. Além disso, como dissemos, embora exista um encadeamento causal e linear para o desenrolar do romance de Luzia e Jasão, a história do casal é quebrada por outras seqüências que não necessariamente lhe dizem respeito. Esta estrutura em saltos também se verifica no teatro brechtiano, em oposição ao acontecer linear e à necessidade evolutiva da forma dramática do teatro. Enquanto neste, uma cena leva à outra, na forma épica do teatro cada cena existe por si e a montagem em saltos coloca o espectador em face de uma situação (e não dentro dela, como na identificação proposta pelo teatro dramático).

¹⁴⁹ Ver ROSENFELD, op. cit, p. 163. Citando Brecht, o autor diz: “A expressão dos personagens é determinada por um ‘gestus social’. ‘Por gestus social seja entendido um complexo de gestos, de mímica e (...) de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas’ (IV, pág. 31).”

Enquanto no drama estamos mergulhados na cena, os comentários épicos nos deixam mais distanciados, transportando o tempo da ação para o passado. Não somos mais testemunhas de um “outro mundo possível”, mas, em um movimento dialético, percebemos que aquele “outro” mundo dialoga com o “nosso” mundo. De acordo com Saraiva e Cannito, “Estamos ao mesmo tempo dentro e fora da cena, somos espectadores e críticos, não nos permitimos embarcar totalmente nas emoções propostas. Tornamo-nos espectadores divididos”.¹⁵⁰

No caso de *A Grande Cidade*, observamos que realmente estamos distanciados em relação à Calunga. Em relação aos outros personagens, a relação é mais complexa, como explicaremos adiante. Além disso, o próprio Calunga só narra o ocorrido em tempo passado no epílogo do filme, aparecendo em alguns momentos do mesmo como personagem que não tem onisciência do enredo. Lembramos mais uma vez que, no cinema, dada a presença da câmera e da edição (entre outros elementos fílmicos) a conduzirem nosso olhar, o processo de identificação entre um ator, ou um personagem, com o narrador absoluto do filme é multifacetado.

2.3. Além do drama e da épica

O distanciamento produzido por Calunga, associado a um caráter épico, traz, ao mesmo tempo, um tom farsesco ao filme. Dentro do gênero dramático, a farsa teria objetivo praticamente inverso do melodrama: “nos afastar de tal forma dos personagens que toda dor que lhes seja afligida nos faça rir”.¹⁵¹ A farsa é episódica, ou seja, não se interessa por unidade dramática, traz uma sucessão de situações e arranjos cômicos. *A Grande Cidade* mantém uma unidade dramática, porém Calunga introduz episódios que podem se descolar desta unidade.

O momento mais característico desta atitude farsesca de Calunga ocorre justamente no início do bloco que traz o letreiro com o nome do personagem. Temos em plano aberto a fachada do “Clube das Cariocas”, onde provavelmente ocorre uma festa de carnaval. Em frente ao clube, uma odalisca anda de um lado para outro na calçada. A câmera mantém-se fixa, Calunga entra no quadro, passa direto pela moça, como se nada notasse. Após alguns passos, pára, volta seu olhar para ela, coloca as mãos na cintura, todos gestos exagerados, como de um palhaço. Há um corte que, mantido o enquadramento e posição fixa da câmera, faz Calunga

¹⁵⁰ SARAIVA, Leandro ; CANNITO, Newton. *Manual de roteiro. Ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv*. São Paulo: Conrad Livros, 2004, p. 69.

¹⁵¹ Idem, ibidem, p. 87.

aparecer repentinamente ao lado da moça, dando-lhe um beijo no rosto. Ela se afasta, ele vai atrás, se ajoelha, implora, faz o gesto de reverência com os braços, ela volta para onde estava, ele vai atrás de novo, rapidamente, dá várias voltas ao redor dela, sai de quadro e volta para jogar confetes sobre a odalisca, a cena congela. A sequência é acompanhada por uma música cômica, ao som do piano.

Os gestos farsescos de Calunga aqui são justificados pelo carnaval. Entretanto, como dissemos, o personagem mantém essa interpretação (ainda que não tão exagerada) em outros momentos do filme, como o do passeio público. Repetidas vezes Calunga surge como representação da desordem, seu modo de agir e falar parece que não deve ser levado a sério.

Por outro lado, essa sua postura também é característica de um recurso utilizado no teatro épico: a ironia. Não sabemos se podemos acreditar em Calunga porque ele é irônico, principalmente no início do filme quando conhece Luzia. A alagoana pergunta se é possível perceber que ela não é natural do Rio de Janeiro, ao que Calunga responde “o sotaque não é propriamente de francesa”. Depois, Calunga pede para Luiza inspirar (o cheiro do lixo da feira), colocando o inferno para dentro de si “que até acostuma, vira o que você pensar, perfume francês, cheiro de flor...”. Ouvimos até mesmo o som do inspirar profundo proposto por Calunga, a ironia se constitui na insinuação de algo contrário ao que é dito.

Tendo considerado a dimensão épica de *A Grande Cidade*, fica claro como o filme tem características que vão para além do drama. Neste, o autor “desaparece” sobre seus personagens. O mundo no qual eles vivem é consequência de suas vontades, intenções e motivações. O que eles dizem parece sair verdadeiramente de suas bocas no exato momento da fala. Segundo Saraiva e Cannito, “no drama não há lugar para a dimensão épica, pois a supremacia do diálogo não aceita interferências do narrador”.¹⁵²

Em *A Grande Cidade*, os diálogos não aparecem como tão preponderantes ao desenrolar da história. Parece haver uma falta de comunicação efetiva entre os personagens, que os faz agir (ou não) separadamente. Calunga parece brincar o tempo todo - de início Luzia já lhe diz “já vi que o senhor é daqueles que vive pra mangar dos outros”. Luzia e Jasão separados há algum tempo parecem não falar mais a mesma língua - no barraco Luzia reza desesperadamente sem prestar atenção a Jasão que lhe explica porque se tornou um bandido. Luzia também não responde a Inácio como ele espera - na praia ele diz que o pessoal tem saudade desde que ela deixou de morar com ele, ela apenas responde “vamos naquela praia de domingo passado”. Inácio não consegue verbalizar seu desejo, expresso apenas no jogo de

¹⁵² SARAIVA e CANNITO, op. cit., p. 61.

palavras. Mais do que uma manifestação de atitudes contrárias, os diálogos expressam falta de atitude e motivação dos personagens.¹⁵³ O final trágico é resultado da “falha de comunicação”, informações ditas na hora errada.

Ao mesmo tempo, se os diálogos por vezes não fazem sentido, é porque o autor aparece nas fala dos personagens. Inácio diz “quem está perto de mais não vê tudo”, em provável alusão não só à situação de Luzia, mas a um contexto social para além do filme. De maneira semelhante, Luzia pergunta a todos se têm medo e Jasão diz que odeia o povo. *A Grande Cidade* é irregular no seu ritmo, desequilibrado na composição de cenas, exhibe “defeitos” do ponto de vista do cinema clássico, lacunas e incoerências, que chamam a atenção para a fatura do discurso, que desautorizam uma narração clara, fluente e verossímil ao ponto de ser esquecida. As personagens não são completamente inteligíveis, sabemos que elas sofrem com a dificuldade de adaptação à grande cidade (com exceção de Calunga), mas não localizamos claramente seus dramas, não há separação nítida entre o que caracteriza a consciência desses personagens e o que pertence a um olhar que os vê de fora, em perspectiva.

Enquadramento, *mise-en-scène* e decupagem - elementos próprios do cinema que podem superar o diálogo na narração de imagens - também nos dizem mais sobre uma instância narrativa épica (Calunga ou outra instância externa) do que sobre as motivações de Luzia, Inácio e Jasão. As tomadas abertas e externas não nos revelam o pensamento dos personagens. A câmara na mão não registra conflito entre eles, circula cada indivíduo em sua dificuldade de comunicação com o outro - expressa na montagem fragmentada.

Na verdade, não há ações importantes como expressão da vontade ou do embate de vontades por parte dos personagens de *A Grande Cidade*. Jasão deseja sair da miséria, mas acaba fadado à morte à partir do que designou como seu último crime. Inácio deseja voltar para o sertão, mas nem tem o dinheiro para passagem. Luzia é a que toma mais atitudes, sua luta para ficar junto de Jasão a leva à morte. Calunga, por não ter qualquer motivação, sobrevive, se diverte, aproveita o carnaval.

Portanto, se no teatro épico de Brecht, o homem é exposto como ser em processo, capaz de transformar-se e transformar o mundo, o filme de Diegues utiliza-se de procedimentos próprio deste teatro, mas sua narração épica conclui de forma oposta: não há possibilidade de

¹⁵³ Nesse sentido, o filme aproxima-se do que Saraiva e Cannito descrevem em relação a Antonioni: : “As relações entre os personagens também avançam muito pouco: ninguém parece ter motivação suficiente para tentar alterar o estado de coisas inicialmente mostrado. (...) As motivações subjetivas dos personagens parecem aprisionadas dentro deles, não havendo mais ‘arena’ para os conflitos entre eles. Atravessamos o território do drama e estamos em outro lugar, para além dele”. SARAIVA e CANNITO, *idem, ibidem*, p. 66. Contudo, ao contrário da câmara estática de Antonioni, a câmara de *A Grande Cidade* é bastante móvel, procurando nos personagens uma ação que eles não têm.

ação, ninguém consegue escapar de seu destino. A única personagem que de fato se transforma ao longo do filme é Luzia, a mais castigada no final, já que sofre a mesma pena do noivo sem ter cometido nenhum crime. Calunga, Inácio e Jasão terminam basicamente como começaram.

Acreditamos que essa moral da história relaciona-se com o processo de “desmistificação” que o filme produz sobre seus personagens principais. Luzia e seus três amigos, enquanto migrantes nordestinos que buscam uma melhor condição de vida na grande cidade, trazem referências a outros personagens do Cinema Novo. Ao lado da migração, os temas da favela, do banditismo social, da cultura popular (cordel, samba, carnaval) presentes em *A Grande Cidade* também se encontram em outros filmes do movimento. Sendo assim, ao mostrar que seus personagens não conseguiram o que pretendiam com a migração, o filme faz uma reflexão sobre o próprio movimento cinematográfico ao qual pertence. É o que examinamos no próximo item.

3. Do Sertão ao Mar: Alegorias do Cinema Novo

Ao apresentar quatro personagens principais, que deixam o sertão para viver no Rio de Janeiro, *A Grande Cidade* não só retoma a temática urbana dentro do movimento cinemanovista, mas faz várias referências críticas ao próprio movimento desenvolvido até então. A condição miserável dos camponeses nordestinos serviu de base para a realização da chamada “trilogia do sertão” do Cinema Novo: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963). Apesar das diferenças de enfoque e estilo destes três filmes, há uma convergência temática para a instauração de um projeto no qual o sertão emergia como o símbolo das contradições e do atraso do país.

De forma geral, a “trilogia” compreende o sertão como prenúncio da revolução social a partir de uma explosiva presença da marginalidade e da miséria. Uma vez libertos da alienação religiosa e civil, os camponeses poderiam ser conduzidos por um processo representativo de uma transformação desejada para o país. Ao lado da crítica ao arcaísmo do latifúndio rural, o sertão foi valorizado nesses filmes como local em que as raízes nacionais se mantinham. Desta maneira, o sertanejo foi enaltecido como portador da cultura nacional, já que afastado de uma relação direta com os artifícios da modernidade capitalista.

Apontaremos brevemente algumas características sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* por acreditarmos que ele é um ponto de referência de maior importância para *A Grande*

Cidade (do que os outros dois filmes). No filme de Glauber, Manuel (Geraldo Del Rey) e sua mulher Rosa (Yoná Magalhães) levam uma vida sofrida no sertão marcado pela seca. Manuel mata o coronel (Antonio Pinto) que o explorava e, em retaliação, sua mãe é morta. Manuel e Rosa então decidem ir embora. O vaqueiro se junta a um grupo religioso liderado pelo Santo Sebastião (Lídio Silva), que lutava contra os grandes latifundiários e em busca do paraíso após a morte. Rosa não concorda, mas aceita a vontade do marido. Antônio das Mortes (Maurício do Valle), matador de cangaceiros contratado pelos latifundiários, massacra o grupo de beatos, mas permite que Manuel e a esposa sobrevivam. O casal então se junta ao grupo do cangaceiro Corisco (Othon Bastos), que também é procurado por Antônio das Mortes e acaba sendo morto por este. Manuel e Rosa terminam o filme em uma corrida pelo sertão que, pela sugestão da imagem final, culmina no mar.

Deus e o Diabo possui uma organização linear marcada, segundo Ismail Xavier, pela descrição de três fases na experiência dos protagonistas Manuel e Rosa: a primeira Manuel-vaqueiro - do início do filme ao momento em que os protagonistas se unem ao grupo do Santo Sebastião; a segunda Manuel-beato - dos protagonistas junto ao grupo do Monte Santo até o momento em que Rosa mata o Santo e Antônio das Mortes provoca o massacre na comunidade; a terceira Manuel-cangaceiro - da aderência dos protagonistas ao cangaço até o final do filme.¹⁵⁴

Na primeira fase, prevaleceria um estilo mais realista e sintético de representação das condições de vida de Manuel e Rosa, um esquema elíptico que combinaria fragmentos de situações representando o viver do casal. Teríamos então planos rápidos que forneceriam a ambientação local, tipo documentário, como no exemplo das andanças de Manuel na feira onde vai vender as vacas. Nas seqüências de ruptura (de uma fase para outra de Manuel) teríamos tempos dilatados de relativa imobilidade e silêncio emoldurando o tempo contraído de múltiplas ações. O uso da câmera na mão denunciaria uma subjetividade, em seu andar desequilibrado, sua liberdade de movimentos e sua trepidação, revelando uma palpitação de quem narra de modo a nivelar sua experiência à das personagens.¹⁵⁵

Ainda segundo o autor, teríamos dois movimentos no interior do filme: um questionando uma metafísica em nome da liberação do homem-sujeito da história; outro afirmando uma “ordem maior” que comandaria o destino dos homens e daria sentido a suas ações. Antônio das Mortes seria o nó desses dois movimentos, sua violência exerceria papel contraditório, já que sua repressão daria um novo impulso à formação de uma consciência

¹⁵⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão/ Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 75.

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 79-84.

genuinamente revolucionária. Desta forma, o fundamental no filme é a transformação. Diz Xavier: “Pelo direito e pelo avesso, sopra do destino ou da práxis, são onipresentes os ventos da história. É sensível sua modulação, pela violência, e existe uma certeza quanto a sua direção dominante”.¹⁵⁶

Em *A Grande Cidade* temos uma organização linear que conta a história de Luiza e Jasão. A câmera na mão acompanha as andanças de Luzia, ao lado de seus três amigos. Dada sua proximidade e mobilidade, é como se também andássemos entre eles. Entretanto, a montagem em “pulos” e a estrutura em blocos faz com que passemos de um personagem a outro sem que suas histórias sejam concluídas. O que está em jogo é a passagem do fragmento ao todo. Essa idéia é reforçada pela combinação, na montagem, de planos abertos tomados de cima dos morros do Rio, que fornecem uma visão geral, com planos fechados que mostram a situação específica, e também pelo *zoom in* e *out*, que focalizam rapidamente um personagem enquanto indivíduo em meio a uma composição espacial bem ampla.

A moral da história, apresentada como resultado do final do filme e sintetizada na voz de Calunga no epílogo, é a de que não adianta fazer nada. Afirma-se, portanto, um destino trágico já traçado e que aparece, em diferentes momentos, na fala dos personagens. Diante da certeza de que não adianta lutar, Calunga propõe a brincadeira, a fruição do carnaval, a sobrevivência possível. Este estilo de vida do personagem impregna a narrativa, fazendo com que câmera e decupagem reproduzam seus movimentos. Desta forma, o narrador coloca-se do lado de Calunga, embora demonstre, em alguns momentos, ser uma instância superior ao personagem.

A leitura alegórica corrobora a afirmação da existência de uma instância narrativa externa em *A Grande Cidade* (que não anula a função de Calunga como narrador em algumas passagens que já descrevemos). Tomando o filme de Diegues como parte do movimento cinematográfico cinemanovista, que por sua vez também é parte de um contexto maior de engajamento político e cultural dos anos 1960, podemos considerar alguns pontos de contato entre *A Grande Cidade* e outras obras do Cinema Novo. Neste sentido, se a “trilogia do sertão” apresentava um projeto de transformação, que tinha no meio rural brasileiro seu local de propulsão, *A Grande Cidade* retoma este projeto de forma crítica, em uma tentativa de entender, do ponto de vista urbano, porque a promessa de “o sertão vai virar mar” fracassou.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 117.

3.1. Luzia: Religião e transformação

Após o prólogo, a história do filme parte de uma estação de trem. Há continuidade na trilha sonora, o concerto de Hekel Tavares que vinha em tom alto e alegre, agora fica mais dramático. Temos um plano fixo, o trem passa, há um *zoom in* em Luzia que pede informações no fundo da tela. O foco da câmera vai naquele personagem específico, deixando de fora as pessoas que víamos na estação, próximas aos trilhos do trem, trabalhadores urbanos. O letreiro anuncia o título e subtítulo do filme. Há um corte e a câmera, já próxima de Luzia, a mostra atravessando a rua, um pouco assustada com o movimento dos carros na cidade.

Temos um *zoom out* que dá um panorama geral de onde Luzia se encontra. A voz dela em *off* se adianta à imagem: “É um alto, moreno, veio do norte...” ouvimos. Depois a vemos falando com dois homens. Sua situação e seu sotaque já indicam que ela também veio do Nordeste. Os homens com os quais ela fala não fazem parte de seu mundo. Isto é marcado no plano em que dialogam pela diferença de posição entre eles, os homens acima, Luzia abaixo da escada. Luzia lança um primeiro olhar sobre a favela, que vemos em um plano fixo, de longe. É como se aquela câmera que veio do alto e fez um *zoom* para acompanhar o indivíduo (Luzia), voltasse por um momento para o alto para observar o todo da favela.

O letreiro que anuncia o bloco de Luzia vem na seqüência da feira, que mostra o completo deslocamento da personagem na cidade grande. Não se trata mais daquela feira do sertão, na qual Manuel ia vender o gado em *Deus e o Diabo*. Trata-se da feira de alimentos, onde cada um vai comprar mercadorias para seu consumo. Em contraste com a seca do sertão, na grande cidade, há uma variedade de frutas em exposição, entre eles os morangos com os quais Calunga se delicia. No entanto, é preciso dinheiro para comprá-los, diferente da farinha de mandioca que vemos Rosa preparar e depois usá-la para seu consumo próprio em *Deus e o Diabo* e também da farinha de fubá com a qual Sinhá Vitória alimenta sua família em *Vidas Secas*. Em relação às filmagens, mantém-se na feira da cidade o registro da ambientação local, presente na feira do filme de Glauber, ambas aproximam-se do documentário.

A situação de estranhamento de Luzia na feira, seu olhar arregalado que desconhece o que vê ao redor, se estende por todo o bloco destinado à personagem. Calunga aproxima-se ao perceber a ingenuidade da moça, perdida no local. Embora desde o princípio Luzia confronte as “brincadeiras” de Calunga com seus valores morais, ela acaba aceitando e ficando dependente da ajuda dele, que a conduz até o apartamento de Regina em Ipanema e depois ao

Passeio Público no centro, a reencontra na escola de samba no morro e a leva até o barraco de Inácio.

Luzia vem do sertão com o objetivo de reencontrar o noivo e arranjar um emprego com Heitor, um conhecido de seu tio Quelé. A alagoana cita o tio para se apresentar à Regina: “ele disse que tinha sido amigo do pai do marido da senhora”, e depois “Tio Quelé disse que o marido da senhora ia se lembrar dele, que quando o pai dele tava pra ser deputado...” - Regina não a deixa terminar a frase dizendo que não pode empregá-la porque seu marido está viajando. A fala de Luzia, na tentativa de conseguir o emprego, revela uma rede de relações informais, favores típicos do meio rural, que a fariam conseguir trabalho no meio urbano. No entanto, a primeira resposta que ela recebe, já indica que a realidade da vida na cidade poderia ser distinta do que ela imaginava.

Regina alerta que o Rio é muito diferente do sertão. Luzia percebe que há muitas novidades na cidade, nem usar o elevador ela sabe (mais uma dificuldade em sua locomoção), a futura patroa precisa apertar o andar para ela descer. Quando Luzia entra no elevador finalmente temos um momento só nosso com a personagem, no qual acompanhamos seu pensamento, em uma espécie de *flash-back* apenas sonoro, ouvimos a voz de Luzia, lembrando o que acabou de falar com Regina (“tenho um amigo de lá que tá aqui faz tempo”). Temos também o uso da música extra-diegética para marcar a tristeza de Luzia ao olhar para a foto de Jasão.

Na montagem, temos um “pulo”, uma descontinuidade espacial: partimos de um *close* de Luzia para um *close* da foto de Jasão e outro primeiro plano de Luzia. Porém, se primeiramente a moça estava no elevador, depois ela já está do lado de fora do prédio, o que é indicado pelo plano seguinte, aberto, que a mostra sentada na entrada do edifício. Com essa montagem em “pulo” não sabemos há quanto tempo Luzia está ali sentada, olhando a foto que traz na mala. Em seguida, a alagoana anda pela rua e se encontra novamente com Calunga, que diz ter pensado que ela já nem viesse mais, em uma indicação de que, embora a conversa no apartamento de Regina tenha sido rápida, Luiza demorou a voltar, o que sugere que ela passou um bom tempo sentada na frente do prédio.

Luzia tenta se livrar de Calunga e sai correndo pela rua. Ela então se depara com uma velha que canta e dança em frente a uma vitrine. A alagoana parece se dar conta de que não tem para onde ir e que não quer acabar sozinha, perdida, como a velha. A montagem separa os planos de Luzia dos planos da velha, dando um grande destaque para esta última cantando e dançando. A velha parece “hipnotizada” pela vitrine, mais uma novidade da cidade para Luzia:

a atração do consumo. Temos dois planos preenchidos pelo rosto de manequins com a voz *off* de Calunga perguntando para Luiza para onde ela ia e para onde ela quer ir, ao que ela responde, respectivamente, “para lugar nenhum”, “não sei”. Ainda ficamos uns instantes com o rosto da velha quase totalmente coberto por um lenço a olhar os manequins ao fundo.

Luzia demonstra alguma consciência de classe no Passeio Público quando Calunga brinca dizendo que é preciso cumprimentar os criados e ela reponde “cumprimentar só não basta”. No entanto, praticamente não há sinais desta sua consciência no restante do filme, quando então a personagem será marcada pela religiosidade. Ainda no Passeio Público, Luzia pede para Calunga ler o que está escrito em um busto. Não sabemos exatamente se a personagem não pode ler por ser analfabeta ou por não alcançar, Calunga precisa pular para visualizar a placa de informações da escultura. O malandro informa que se trata de Castro Alves, e que pela data já se encontra morto. Luzia pede para Deus guardar o poeta, e, quando Calunga diz que a fila está cheia, ela postula para que ele não ofenda e questiona se ele não tem religião.

A religiosidade “cega” de Luzia, que a faz acreditar na possibilidade de um futuro melhor, nos reporta à fase do Manuel-beato de *Deus e o Diabo*. Manuel passa a seguir o grupo do Santo Sebastião na fé de que ele pode guiar o povo sofredor a um lugar de redenção, onde a justiça prevaleça, em contraposição à exploração do coronel, à qual ele estava submetido. Em nome de sua fé, Manuel tenta realizar o ritual de purificação que o Santo propõe para salvar sua mulher, incrédula diante do líder religioso. Luzia também realiza seu percurso em busca de uma terra mais justa, espécie de peregrinação se lembrarmos que Calunga se refere ao Rio, no prólogo do filme, como “um paraíso terrestre”. Mesmo não encontrando o que esperava, ela mantém sua fé e seus valores morais, condenando a falta de religião de Calunga e depois de Jásão, se apegando à reza automática no momento de desespero.

Luiza também demonstra contato com uma figura de devoção popular, de grande prestígio no Nordeste, quando Calunga cita os versos de Padre Cícero, e a alagoana diz que seu pai contava esta história. Reconhecendo um lugar-comum em relação a Calunga, ela pergunta como ele conheceu os versos. A resposta imediata à pergunta vem em outro lugar, em mais um dos “pulos” na montagem. Calunga conta que veio da Bahia com a família e todos se dispersaram. Luzia pergunta se ele foi morar na Mangueira, ao que ele responde “Deus me livre! Já viu uma favela? Melhor mesmo é usar o dos outros, dá menos trabalho”. Como podemos perceber, cada cena traz elementos que ajudam em uma caracterização bem didática da personagem Luzia em relação à Calunga. Assim como ele, ela veio do sertão. Diferente

dele, já totalmente adaptado à cidade, circulando pelos lugares com desenvoltura, ela não sabe para onde ir e nem o que fazer.

Luzia tem seu comportamento nitidamente alterado ao longo do filme. O ponto de viragem da personagem é a sequência na casa de Jasão, que termina com ele forçando-a a enxergar a realidade. Luzia aparece novamente no apartamento de Regina, já trabalhando como empregada e depois nas ruas da cidade e na praia passeando com Inácio. A personagem é assim incorporada à cidade no âmbito do trabalho (o serviço doméstico, a função de servir à classe média), que contrasta com seu tempo de lazer. Se de início ela não sabia para onde ir no Rio, necessitando da condução de Calunga, agora ela já sabe seu lugar, e o malandro sai de cena. Nas cenas com Inácio, Luzia anda levemente, diferente do que acontecia no início do filme, quando ela carregava sua mala o tempo todo. Luzia já não trazia o comportamento típico do Nordeste, no qual a Sinhá Vitória de *Vidas Secas* carregava um baú na cabeça. Ao deixar a mala de vez, é como se ela finalmente se “desamarrasse” do local de origem.

O que mais chama atenção na mudança de Luzia, visualmente, é seu cabelo. Se antes a personagem tinha os cabelos presos por um grampo, depois suas madeixas ficam livres, voam com o vento, invadem seu rosto. Isso fica bastante marcado quando Luzia e Inácio olham o mar e fazem a brincadeira de adivinhação. Primeiramente, ambos são enquadrados de costas. A câmera parece fixa, mas Luzia se vira, anda, e a câmera ganha mobilidade. Inácio fica encostado na mureta segurando seu rádio, enquanto Luzia vem caminhando de olhos fechados, adivinhando seus pensamentos. Ela então se vira pra ele, ficando contra o vento, seus cabelos voam. A câmera faz um *zoom in* e *out* acompanhando a explicação da brincadeira. No campo e contra-campo Luzia fala sem medo, comanda o jogo, em contraposição à timidez e insegurança de Inácio. O desejo dele acaba se revelando ao proferir a palavra “nua”, deixando-o assustado e ainda mais tímido, enquanto Luzia parece gostar da revelação, sorrindo. No rádio, começa a tocar a música “Anda Luzia” de Maria Bethânia, que se constitui como comentário direto à diegese.¹⁵⁷

Na cena seguinte, Luzia anda despenteada entre crianças uniformizadas que passam pelo local, o que pode nos indicar que a inocência da personagem está sendo deixada para trás. Em seguida, Luzia observa seu reflexo em um muro, como se ela pudesse se ver de uma outra maneira, com uma nova consciência de si e do que ela desperta nos outros. Luzia se encosta no

¹⁵⁷ Letra da música: “Anda, Luzia / Pega um pandeiro, vem pro carnaval / Anda, Luzia / Que essa tristeza lhe faz muito mal. / Apronta a tua fantasia / Alegra teu olhar profundo / A vida dura só um dia, Luzia / E não se leva nada desse mundo”. É como se a música (expressão da voz narrativa) pedisse para Luzia ser “mais Calunga”, aproveitar o carnaval, a vida, mais uma vez retomando a idéia de que o tempo é curto e deve ser bem aproveitado (em resposta ao resultado da enquete apresentado no prólogo).

muro, sorri sedutora para a câmera e pergunta “você seria capaz de dormir comigo?”. O *close* de Inácio nos indica que era seu o ponto de vista, o pedreiro se surpreende com a pergunta e só consegue responder um “hein?”. Pela construção da cena, Luzia seduz o próprio espectador, rompendo com a quarta parede, pois o olhar para a câmara evidencia a consciência sobre a mesma. O plano seguinte mostra aviões da esquadrilha da fumaça no céu, em mais um símbolo da liberdade adquirida por Luzia.

3.2. Jasão: Violência e tragédia

Jasão e Luzia conversam pela primeira vez na rua. Ele diz que mora no morro, ela responde “é bonito”, em uma indicação que a visão que tem da grande cidade ainda está apenas em sua aparência. A religiosidade de Luzia surge de forma cada vez mais intensa na casa de Jasão. Na primeira vez que vai lá, ela pergunta se ele largou a religião, por não ter nenhum santo ali. E então coloca um crucifixo na parede. Na segunda vez, Luzia pensa que vai para ficar, mas surpreende Jasão mexendo nas armas. Ele se vira assustado, apontando-as para ela. A câmera faz um movimento rápido mostrando Luzia entrando, como se também tivesse sido pega de surpresa. Jasão explica que Luzia tem que ir embora, o vemos em perfil, o crucifixo ao fundo na parede. Jasão sai de quadro e a câmera abaixa até enquadrar sua noiva em *close*, desconsolada.

Ambos relacionam o sofrimento da vida que levam com uma idéia fatídica de punição pelo pecado. Jasão diz “quando a morte é chamada pega a gente onde estiver, você tem muita juventude ainda”. Luzia se vira para parede, pegando no crucifixo e falando “parece um castigo”. Jasão completa: “A gente nasce de um jeito que só tem sossego quando morre... Era tarde eu sei, mas deixei o sertão pensando que pudesse traçar a vida. Mas ela já tá traçada e só a morte pode mudar. É sempre tarde. Não tinha primo nenhum me chamando, o chamado foi daqui, de dentro”.

Há um *close* da mão de Luzia segurando o crucifixo, como quem não quer perder a esperança. Jasão tenta se explicar, Luzia não aceita dizendo que ele não precisava escolher o pecado. A câmera na mão acompanha a resposta aflita de Jasão, ele anda de um canto para o outro do barraco claustrofóbico, falando agitado: “A gente não escolhe. Morre em toda parte, como se tivesse matado Jesus Cristo, de tanto sofrimento! Só tem valor quando é escravo dos outros! Primeiro foi para matar a fome. Mas o sangue gruda na gente, cola na mão, no corpo, nos olhos, e a gente acostuma e o ódio se mistura com amor”. A câmera que mostrava sua mão

sobre a arma então o focaliza de frente, ele olha e diz: “Eu odeio o povo porque ele pensa que não é culpado. Só a morte muda. Tomara que ela venha logo pra mim. Porque no inferno eu já tô”.

Nesse momento, há um corte para Luzia que pede para que Jasão respeite Deus, os dois continuam falando, agora de costas um para o outro. Jasão diz que Deus os abandonou há muito tempo, Luzia tampa os ouvidos e começa a rezar desesperadamente, enquanto a câmera acompanha Jasão nervoso, jogando as coisas pelo barraco e dizendo: “É tudo igual em toda a parte, Luzia. Só a morte muda. Eu queria viver com você num lugar decente, limpo, onde as coisas tivesse cheiro e cor... Vendo crescer o que a gente plantasse, os filhos nascendo”. Luzia continua rezando sem lhe ouvir, até que ele a pega violentamente pelo braço, abre a janela e forçando a cabeça da noiva para fora grita: “Você acha que pode nascer alguma coisa aqui?”.

Este momento funciona como um “choque de realidade” para Luzia, ela que disse que o morro é bonito, aprende que as condições de vida naquele lugar não são nada fáceis. Descrevemos boa parte dos diálogos, pois praticamente todas as características do casal e da relação que o filme estabelece entre eles se depreende dessa sequência. Além disso, a fala de Jasão, que pode parecer incoerente, ganha sentido para além do filme, se pensarmos que pode ser manifestação de uma fala do narrador, buscando uma interlocução com um público, que ultrapassa o que está dito no contexto dos personagens.

Por um lado, Jasão repete a idéia de destino contida na enunciação de Luzia, uma idéia que leva ao conformismo, como se ele entendesse que o caminho de cada um já está traçado, não há escolhas, nada a ser feito, a não ser aguardar a morte. Pelo outro, Jasão se mostra inconformado, indignado e até mesmo furioso, ele diz odiar o povo que se exime de culpa. O olhar de Jasão, direto para a câmera nesse momento, rompe a quarta parede, quebra a ilusão própria do drama, deixando claro que o personagem emite um recado do narrador para o espectador, de quem está “por trás da tela” para quem está na frente dela.¹⁵⁸

Ao romper com a autonomia do drama, o olhar e fala de Jasão dão uma nova significação para o próprio personagem. Somos levados a refletir sobre a idéia de destino expressa por Luzia e Jasão. Os personagens foram de fato vítimas do destino ou estão apenas se eximindo de uma responsabilidade sobre seu livre-arbítrio, como o povo que pensa não ser culpado?

¹⁵⁸ Em *Deus e o Diabo*, após Antônio das Mortes ter matado os beatos em Monte Santo, Cego Júlio lhe diz: “A culpa não é do povo Antônio”. Podemos considerar a hipótese de que teríamos na voz de Jasão (“Eu odeio o povo porque ele pensa que não é culpado”), uma resposta para a defesa que Cego Júlio faz do povo, em mais uma interlocução com o filme de Glauber.

Jasão é o migrante que veio para a cidade em busca de melhores condições de vida, mas acabou caindo na marginalidade. Antes que o personagem apareça já temos sua imagem através da fotografia na mão de Luzia, com as vestimentas típicas de vaqueiro. O apelido, que Luzia não sabia que ele adquiriu, parece ser sua marca na grande cidade, o nome pelo qual os policiais o procuram.

Mais do que simples apelido, a alcunha que Jasão recebe o caracteriza como um tipo social. Na escola de samba, vemos Luzia dizendo “é ele”, e Calunga espantado pergunta “o vaqueiro?”. O samba diegético do ambiente da escola é interrompido para a introdução da música extra-diegética que acompanha o personagem, e que se repete quando ele mata os policiais que quase pegam o pivete, e depois também quando ele prepara seu crime contra o senador federal. Vestimentas e trilha sonora ajudam assim a compor o personagem como uma figura esquemática.

Jasão não se transforma ao longo do filme. Embora manifeste o desejo de parar de cometer crimes, sua situação enquanto foragido da polícia só se agrava após a morte do senador. Nesta sequência, temos uma vista panorâmica do Rio de Janeiro, como as do início do filme, mas agora no ponto de vista de Jasão. A câmera faz um *zoom out* do seu rosto e ouvimos sua voz *off*: “A cidade é grande Luzia, a gente pode dar mais sorte”. Em seguida, um plano fixo e aberto de Jasão, andando pensativo e sem rumo na plataforma de vista privilegiada. A voz *off* continua “Hoje vai ser a última vez. Você veio para mostrar que a minha vida está grudada na sua e só Deus pode arrancar”.

Não vemos o Cristo Redentor, nem o morro do Corcovado no qual ele se localiza. Porém, quem conhece o maior ponto turístico da cidade maravilhosa, identifica facilmente que a vista panorâmica que temos da Baía de Guanabara, do Pão de Açúcar e do Morro da Urca, poderia ter sido feita de algum ponto próximo dali. Para quem não conhece o Rio de Janeiro, aquele espaço símbolo de cartão postal, é um dos que mais se almeja visitar quando se vai à cidade. É justamente ali que Jasão reflete sobre o que viveu desde que chegou ao Rio e decide que a partir dali mudará de vida, pois será sua última ação fora da lei.

Temos uma elipse espacial e o complemento à frase de Jasão que ouvíamos em *off*, como um pensamento seu, vem em um outro plano, com ele descendo uma escada e, agora sim, falando em voz alta. Do alto do morro, Jasão fala que está indo para o céu, em um desejo de regenerar-se para ficar junto de seu amor. A câmera na mão o circula e depois um plano amplo de cima o mostra isolado na plataforma cercada pela vegetação do morro. O assobio do pivete provoca um *zoom in*, iniciando a sequência do assassinato do senador.

Ouvimos novamente a música extra-diegética tema do vaqueiro, provocadora de suspense. A decupagem assemelha-se a dos filmes de ação. Tomadas internas do carro em movimento, intercaladas com planos de Jasão pegando as armas, apontando-as, e a montagem cada vez mais rápida no momento dos tiros. O som dos disparos junto ao som de frenagem do veículo provoca um verdadeiro distúrbio, acompanhado visualmente por imagens em *closes* que vão sendo preenchidos por poeira, primeiro feitas pela câmera que se mexe no interior do carro, depois imagens da placa do mesmo e dos revólveres, por fim o rosto de Jasão. Segue um *close* de fotos na página do jornal, e depois o *close* de uma manchete com o título de “Feras da ZN”. Nova foto de um corpo caído no chão, e depois jornais rodando na máquina de imprensa já com a manchete de Jasão na capa. Pela prática criminosa, o migrante nordestino ganha visibilidade na cidade. Na continuação, a polícia procura o vaqueiro no bar de Lourival. O sinal é de que seu último crime teve uma grande repercussão, o que dificultaria a realização do seu desejo de mudança, de sair da marginalidade.

Embora seu apelido seja vaqueiro, podemos associar a figura de Jasão, conforme vemos na foto de Luzia, a um tipo social mais específico, o do cangaceiro. Tendo aparecido no cinema nacional pela primeira vez no filme *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), essa figura seria revista e incorporada ao Cinema Novo como símbolo de uma luta revolucionária, principalmente a partir da realização de *Deus e o Diabo*. No filme de Glauber Rocha, o protagonista Manuel, após a morte do Santo Sebastião, se junta a Corisco, cangaceiro do grupo de Lampião. Embora mantenha sua fé na grandiosidade do Santo, Manuel acede à idéia da violência como prática revolucionária que coloque fim nas desigualdades e traga a justiça para o sertão.

Em *A Grande Cidade*, Jasão representa uma reflexão sobre o fracasso dessa idéia. O sertanejo “chega ao mar”, percurso que Manuel-cangaceiro viria a percorrer no final de *Deus e o Diabo*. No entanto, na grande cidade, a violência não traz a justiça, apenas marginaliza Jasão cada vez mais, culminando em sua morte. O vaqueiro apresenta uma religiosidade ambígua, já que há indícios de que ao chegar na cidade ele larga a religião, não segue mais seus preceitos morais, porém, em alguns momentos ele faz menção a Deus, sempre de acordo com uma idéia de destino.

O reencontro com Luzia no Rio, faz Jasão acreditar que ainda é possível um final feliz ao lado da amada (“quando tem amor Deus perdoa tudo”, diz ele antes de assassinar o senador). Entretanto, o desfecho do crime e a discussão no barraco nos fazem acreditar que Jasão perdeu a esperança. Na verdade, percebemos que ainda resta uma expectativa de ficar

junto de Luzia, quando, ao se despedirem no morro, ele promete voltar, após ficar escondido por uns tempos. Nesta seqüência, Jasão afasta-se de costas, Luzia chama, ele se vira. Um *zoom out* nele é seguido por um *zoom in* nela, que promete esperar-lhe. Um plano aberto e fixo se demora, sem ação, parecendo uma fotografia, se não fosse um cachorro passar pelo local. A duração do plano formaliza o sofrimento de Jasão e Luzia distantes alguns metros, em um olhar de despedida, em frente aos barracos que a profundidade de campo registra. Ele de fato cumpre a promessa de voltar, última tentativa de ficar com Luzia que leva o casal ao destino trágico.

3.3. Inácio: Alienação e conservadorismo

O bloco dedicado à Inácio começa na rua. Após a despedida de Jasão e Luzia na favela, temos um plano preenchido por revistas de cordel, acompanhado de uma música de baião.¹⁵⁹ A quebra na narrativa é significativa, somos transportados para um outro local e tempo cuja relação com a seqüência anterior não é nada clara. Vemos no plano seguinte que era Inácio quem observava as revistas na banca. A câmera na mão o acompanha andando por uma praça onde há muitas outras pessoas com as quais ele se confunde, mas, diferente do ator que interpreta Inácio, algumas destas pessoas olham para câmera, mostrando que sabem que aquilo se trata de uma gravação.¹⁶⁰

Esta seqüência ganhou uma organização bem diferente do previsto no roteiro. Enquanto neste, Inácio encontra Luzia no apartamento de Regina e depois os dois passeiam pela cidade, no filme as cenas que se passam no apartamento (entrevista do escritor) foram intercaladas às cenas de Inácio na rua assistindo a um artista popular, em montagem paralela. Só depois Luzia aparece com ele, indicando que, após sair do serviço, ela foi para seu momento de lazer com o amigo.

Além disso, no roteiro estava indicado que Luzia e Inácio participariam de uma festa da cumeeira - festa popular que comemora a finalização de uma etapa importante em uma construção. Há indicações para se documentar uma festa autêntica, diz o roteiro: “Os paraíbas, alegres como crianças, brincam e se divertem e cantam” e ainda “documentar bem a

¹⁵⁹ Música que teria sido criada em homenagem a Antônio dos Santos, cangaceiro que participou do bando de Lampião: “Lá vem Sabino / Mais Lampião / Chapéu quebrado / Fuzil na mão”.

¹⁶⁰ Assim como na seqüência da feira e do Passeio Público, também aqui não fica clara qual a relação desses figurantes com o filme. Outra interpretação possível: as pessoas que já vivem na cidade vêem a câmera como se ela também fosse um personagem. Só quem não a vê é Luzia, Inácio e Jasão.

ingenuidade (alienação) dos paraíba. A tristeza e suas alegrias. Se possível documentar diálogos sobre a próxima obra do Andaraí”.¹⁶¹

Várias questões surgem da apreciação desse trecho do roteiro. Em primeiro lugar, a própria utilização do vocábulo paraíba. No Rio de Janeiro, o termo paraíba foi (e ainda é) utilizado para designar pejorativamente as pessoas de origem nordestina que vivem na cidade, não importando o estado de origem (semelhante ao que ocorre em São Paulo com o termo baiano). A expressão é usada principalmente em referência a trabalhadores braçais de origem nordestina, pessoas de classes mais baixas e de pouca instrução. Ou seja, percebemos que o autor do roteiro acaba repetindo uma expressão preconceituosa incorporada ao senso comum, mesmo que com a intenção de registrar esse preconceito.

Em segundo lugar, destacamos a pretensão do autor, que descreve a intenção de fazer uma abordagem documental, mas já com olhar marcado. A ida à festa e a filmagem da mesma já teria o objetivo pré-estabelecido de retratar a alienação do povo. Não sabemos se a intenção do autor se modificou na montagem do filme, mas o fato é que tal sequência não aparece no resultado final.¹⁶² O que ficou, a intercalação da entrevista do romancista com as imagens de Inácio na rua, produz uma crítica muito mais acentuada à alienação da classe média do que ao povo, como veremos no item seguinte.

A alienação de Inácio é marcada o tempo todo pela presença do rádio. Desde o primeiro momento em que o personagem aparece (pedindo que Calunga lhe pague o que deve, no Passeio Público), Inácio carrega seu rádio de pilha na mão. Isto se repete na construção e no passeio com Luzia. Quando Inácio pretende voltar para o sertão, diz que vai vender o rádio para comprar a passagem e Luzia observa “mas é só o que você tem”. Depois, ele de fato leva o aparelho até seu Lourival, tentando vendê-lo, mas nunca sabemos se concluiu seu objetivo.

A música ou narração do rádio é tão constante nas aparições do personagem, que a ausência de ambas no registro sonoro concomitante a sua aparição também é reveladora. Quando Inácio está com Luzia na praia ele tenta falar de seus sentimentos, sendo acompanhado por uma música extra-diegética, que dá um tom romântico à cena. Inácio diz que o pessoal está com saudade de Luzia, mas ela parece não se importar, sugere ir para outra praia. Ele responde seco que tem que pegar ônibus, e continua falando sobre seu desejo de voltar para o sertão. A

¹⁶¹ Roteiro de *A Grande Cidade*, localizado na Cinemateca Brasileira.

¹⁶² Em entrevista a Silvia Oroz, o diretor Carlos Diegues disse que *A Grande Cidade* “Foi um filme praticamente estruturado na montagem, muita coisa fundamental para o filme foi decidida na moviola. ‘A Grande Cidade’ foi feito com muita liberdade, com muita improvisação, com muita brincadeira, a gente filmou quase sem roteiro”. IN: OROZ, op. cit., p. 46. Na verdade na comparação do roteiro com o filme, percebemos que a maior parte deste já estava previsto no roteiro que, contudo, contém muitas passagens deixadas de fora.

música extra-diegética é interrompida no momento em que eles pegam o ônibus. A placa deste indica “Barra da Tijuca”, sabemos que se trata de um bairro nobre da região oeste da cidade. Temos então seguidos planos do ponto de vista de quem está de dentro do ônibus, vendo as pessoas, as paisagens passarem. Primeiramente a praia, depois crianças negras que passam na rua, casas etc. Em um dado momento, começamos a ver caminhões e tanques do exército, os soldados ao lado dos veículos parecem até olhar para câmera. A voz *off* de Inácio diz que tem que voltar para o sertão. Após os depoimentos de Luzia, Calunga e Jasão sobre a vinda para a cidade é a sua vez: “Eu vim com uma porção de gente, sem querer, enxotado por uma seca só pior que o inferno... Agora está no tempo de voltar”.

Há na fala de Inácio menção ao inferno, a Deus, ao destino e à morte, assim como nos discursos dos outros personagens. Inácio diz: “Não é que falte trabalho aqui. Deus ajudando eu podia até chegar a mestre, juntar um dinheiro, comprar uma casa. Deus ajudando eu podia até ter uma. Mas cada um tem seu lugar”. Desta maneira, Inácio nos remete à fase Manuelvaqueiro, em *Deus e o Diabo*. No início do filme de Glauber, o protagonista acredita ser possível uma vida menos mísera no sertão, através do que ele entende por uma partilha justa da venda das vacas. No entanto, o incidente com as vacas mortas revela a exploração do coronel, que faz Manuel reagir.¹⁶³

Em Inácio não há reação, a exploração sofrida na cidade não é revelada. O trabalho poderia lhe proporcionar alguma ascensão. No entanto, Inácio quer voltar porque seus valores não condizem com o meio urbano. Segundo o personagem, o sertão é seu lugar. Luzia questiona quem escolhe, ele responde: “Essa gente é fraca Luzia. O povo todo, veja as minhas mãos, elas estão fracas, Deus já escolheu o lugar e a força de cada um, nós só temos de esperar a proteção dele pra ter uma morte em paz. Não é sofrimento não, é graça, ele já escolheu, veja as minhas mãos, cada um tem o seu lugar e o meu é lá, eu vou voltar logo de vapor”.

Aqui há uma quebra na continuidade espacial, pois essas falas de Inácio em *off*, acompanhadas de imagem das ruas, tem o foco de dentro do ônibus. Em seguida, após mais um dos “pulos” da montagem, vemos Inácio sentado na areia perguntando se Luzia quer voltar com ele. Luzia não demonstra vontade de retornar ao sertão, mas provocadora, questiona o que ele faria se ela lhe pedisse pra ficar. Inácio hesita e diz que acha que ficaria, a moça querendo

¹⁶³ O que Ismail Xavier diz sobre a esperança da compra de terras de Manuel serviria para a esperança de comprar uma casa de Inácio: “Manuel age movido pelo logro evidente e pela frustração de uma esperança bem definida: a compra de terras. Não demonstra, no entanto, maior lucidez frente aos mecanismos menos evidentes e mais estruturais que o sucumbem - não questiona as próprias condições injustas do acordo, exige apenas o seu cumprimento”. XAVIER, *Sertão-Mar*, op. cit., p. 107. Inácio, ao falar da possibilidade de comprar uma casa, também não percebe a exploração nas próprias condições de trabalho.

medir sua sedução sobre o rapaz, ou talvez questionando sua resposta diz “pra quê?”. Inácio responde apenas que acha que ela ainda está esperando o vaqueiro, demonstrando não querer entrar em nenhuma disputa pelo seu amor.

Inácio e Luzia voltam a aparecer nas ruas da cidade movimentada pelo carnaval. Inácio anda sério enquanto Luzia olha com curiosidade e espanto para as pessoas fantasiadas, que passam brincando. Ela retoma o olhar que tinha na feira, que tinha ao subir o morro, o olhar diante do desconhecido, em indicação de que a mudança pela qual a cidade passa no carnaval é tão grande, que mesmo quem já se acostumava a ela, é surpreendido. Na igreja, Inácio diz que deveria existir uma lei contra o carnaval e declama:

Ah! Se Dom Pedro Segundo
Envolvido com um véu
Viesse de lá do céu
Só governar esse mundo
Com o seu saber profundo
A monarquia criasse
Com a República acabasse
Ah! Se o passado voltasse!

Em seguida, Inácio conta a história da filha de um homem da fazenda que veio passar o carnaval na capital e quando voltou “não era mais moça”. Como castigo, o pai deixara a filha presa em uma jaula na beira da estrada pelo resto da vida. Ao dizer que a moça ainda está lá “pagando seu pecado”, Inácio parece concordar com a punição, em mais uma demonstração de sua moral conservadora.

Luzia pergunta se ele tem medo, ele diz que não, sorrindo. Esquemáticamente, já que o filme propõe a representação de tipos, podemos elencar dois índices de consciência e alienação em relação aos personagens principais de *A Grande Cidade*: fé religiosa e medo. Quanto maior a fé religiosa, maior a alienação. Calunga, o mais consciente, faz piada sobre Deus e o inferno, distanciando-se de uma posição religiosa. Jasão oscila entre a fé em Deus e a vida de pecado. Luzia, recém chegada, encontra-se em processo de transformação, sua fé é desafiada em vários momentos desde que migra para a cidade. Inácio, mesmo morando no Rio há mais tempo, manteve sua religião e moral conservadora, procurando refúgio na igreja durante o carnaval. Em relação ao medo, temos nos extremos: Calunga que diz ter medo até demais, e por isso estar vivo; Inácio que diz não ter medo, provavelmente por não ter noção do perigo, da opressão e violência que sofre ao viver na cidade.

O conservadorismo de Inácio o mantém em uma posição de passividade. Por isso ele diz querer tanto voltar ao sertão, mas a viagem não se concretiza. Por isso ele demonstra gostar de Luzia, mas não é capaz de qualquer atitude para conquistar sua amada, nem de responder quando Luzia pergunta se ele dormiria com ela. Quando Calunga vai à igreja e dá o recado de Jasão, Inácio pede para Luzia não ir. Vemos a personagem saindo, caminhando até sair de quadro e ainda ficamos por um momento com Inácio, imóvel.

Esta postura de Inácio nos remete a um personagem coletivo de *Os Fuzis*: a população local. No filme de Ruy Guerra, a presença dos camponeses de Milagres marca o sofrimento e a inércia do povo, cercado por um imobilismo relacionado ao misticismo, obediente perante os soldados e as armas. O personagem Gaúcho (Átila Iório) é um forasteiro que rejeita a “ordem e progresso”, às custas do povo, que os soldados representam, ainda que não possua uma linha de ação contrária. Em um dado momento, Gaúcho questiona o que significa ordem para um soldado (“Tá todo mundo morrendo de fome e você tem coragem de dizer que tá tudo em ordem?!”). Porém, enquanto Gaúcho e o soldado dialogam em pé, o povo está sentado no chão, em um estado de paralisia que reflete a “ordem” do soldado, ordem que Inácio, de *A Grande Cidade* tanto almeja. Na igreja, o personagem do filme de Diegues chega a dizer que são necessárias mais leis para se ter “respeito à ordem”.

A passividade de Inácio o dificultou na adaptação à cidade. Ele deseja voltar ao sertão porque não aprendeu a viver no Rio, manteve sua religião, seu conservadorismo político e moral, não se rendeu nem ao carnaval. Seus valores estão tão atrelados ao mundo rural, que nem a possibilidade de ascensão social na cidade o interessa, ele reconhece que poderia subir na carreira, ter uma casa, porém o sertão é seu lugar.

3.4. Crítica ao nacional-popular

Como apontamos, começamos a assistir ao filme (aproximadamente até os quatro primeiros minutos) sem saber se é um documentário ou ficção. O letreiro dá as primeiras pistas: “A Grande Cidade” poderia ser um documentário, mas “As aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe” só pode se tratar de uma ficção. O subtítulo longo já fornece uma síntese do que veremos.

Aventura, do latim *ad venture*, significa literalmente o que vem pela frente. Esse significado ganha duas dimensões no filme. O primeiro deles é interno à trama, as aventuras são as diversas situações pelas quais os personagens passam no interior da narrativa; o uso da

palavra no plural já ganha um caráter episódico, não veremos “a aventura”, mas uma sucessão de aventuras. O outro significado é mais amplo, veremos aventuras que não começam aqui, mas no início de um movimento cinematográfico no qual o filme de Carlos Diegues se insere. Em outras palavras, *A Grande Cidade* mostra “o que vem pela frente” no destino dos personagens do Cinema Novo, aqui apresentados como tipos vindos de longe.

No contexto de uma narrativa, o gênero aventura é tipicamente aplicado às obras em que o protagonista, ou outros grandes personagens, são constantemente colocados em situações perigosas. A aventura é comumente relacionada ao ato de explorar algo, como um local selvagem ou inóspito. De fato, é o que vemos em *A Grande Cidade*, personagens lutando pela sobrevivência no meio urbano - estranho a eles, que vieram do sertão; de acesso difícil e nada acolhedor. A resistência neste novo meio exige habilidades que aqueles seres vindos de outro lugar ainda precisam adquirir. Isto já se manifesta na incorporação do irônico ao subtítulo, não acompanharemos apenas as aventuras, os feitos extraordinários e os acontecimentos imprevistos, mas também as desventuras dos personagens, seus infortúnios e infelicidades.

Uma das histórias de aventura mais conhecidas é a *Odisséia*, poema épico da Grécia Antiga, atribuído a Homero, que relata o regresso do protagonista Odisseu (ou Ulisses, como era conhecido na mitologia romana), herói da Guerra de Tróia. Assim como a *Odisséia*, *A Grande Cidade* também tem características épicas e trata de deslocamentos no espaço. Além disso, o filme traz referência à mitologia grega no nome de um dos personagens principais: Jasão.

Jasão foi um herói grego da Tessália, filho de Esão. Seus avós paternos eram Creteu e Tiro. Existem duas versões sobre sua mãe: ela pode ter sido Alcimedea ou Polimedea. Jasão foi criado pelo centauro Quíron, longe das cidades e em contato com a natureza. O trono de Iolco, cidade da Tessália fundada pelo avô paterno de Jasão, passou para seu tio Pélias. Temendo a profecia de que seria morto por Jasão, o rei Pélias enviou o herói, como condição para lhe restituir o trono, para a distante Cólquida, de onde ele deveria trazer o Tosão de ouro. Em Argos, Jasão constrói a nau Argo e reúne uma tripulação de heróis para acompanhá-lo.

Após várias aventuras, Jasão chega à Cólquida, onde o rei Eetes exige que ele cumpra várias tarefas para obter o Tosão. Jasão é bem sucedido e com o Tosão nas mãos, foge com Medéia, filha do rei Eetes, e enfrenta novas aventuras na volta para casa. Medéia trama a morte do rei Pélias, cumprindo a antiga profecia. Depois, Jasão retira-se para Corinto e, após dez anos de casado, repudia Medéia para desposar Gláucia, filha de Creonte, rei de Corinto.

Assim como o personagem da mitologia grega, o Jasão de *A Grande Cidade*, parte de seu local de origem, porém provavelmente sem intenção de voltar. No filme de Diegues, Jasão é praticamente expulso do sertão por uma situação de miséria que ele espera reverter no Rio de Janeiro. No entanto, diante de suas desventuras na grande cidade, ele conclui que não há salvação possível. O reencontro com a noiva do sertão que, lhe reacende a esperança de felicidade, acaba por lhe indicar o destino trágico.

Maria Cecília de Miranda N. Coelho analisou a presença e o significado do tema órfico em *A Grande Cidade*. Sua interpretação é de que o filme dialoga com *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959). Segundo a autora, o diretor francês, havia representado de modo idealizado a vida na periferia do Rio de Janeiro, com um olhar romântico e desvinculado de elementos da história. *A Grande Cidade* seria uma crítica a este olhar estrangeiro. Diegues teria operado várias inversões, já que, ao contrário do filme de Camus, em seu filme a personagem feminina Luzia que representa a figura órfica a descer ao inferno para buscar seu noivo Jasão.

Nesta interpretação, os nomes dos personagens que contracenam com Luzia representariam uma mistura de matrizes culturais. O nome de Calunga é significativo, por remeter ao nome dado a descendentes de escravos fugidos e libertos que formaram comunidades auto-suficientes e isoladas. Inácio de Loyola representaria a tradição ibérica (católica). Jasão, representaria a tradição grega (pagã). Além disso, a autora associa o subtítulo do filme à literatura de cordel. De acordo com Coelho, as inversões do mito órfico ocorrem em vários níveis:

Primeiro há uma distopia do mito e da sua representação estrangeira, francesa. Em vez do olhar do que é considerado o centro, Diegues propõe a perspectiva da periferia - do Brasil, em relação à Europa. No entanto, tem-se, dentro do próprio Brasil, o olhar dos retirantes, dos migrantes sobre a grande cidade, do sertão sobre a cidade do litoral, dos empregados sobre seus patrões, do negro sobre a tradição da corte portuguesa (lembramos a cena de Calunga e Luzia, caminhando pelo passeio público, como se fossem a nobreza no seu jardim particular). Calunga é um “negro bem adaptado” ao Rio, que percebe - assim como o espectador - que “não vale nada”, como fica indicado na cena final. Sua moral é ambivalente por uma questão de sobrevivência, ele não toca violão, como Orfeu, mas é um atravessador, revende sambas. Estes elementos na construção do personagem e do roteiro permitem, como disse antes, ver *A grande cidade*, como uma reação ao filme de Camus. Concluindo, pode-se constatar um distanciamento em relação ao mito pelo fato do diretor se recusar a fazer referências imediatas a ele (como a utilização dos nomes Orfeu e

Eurídice) para, historicizando-o e politizando-o, tomá-lo mais poderoso.¹⁶⁴

Esta interpretação nos interessa, na medida em que destaca a negritude de Calunga. Nesta perspectiva, o personagem representaria a matriz cultural africana, não só em relação à sua presença em na sociedade brasileira, mas também como crítica à representação do negro no filme de Camus, cujo olhar estrangeiro o coloca como exótico.¹⁶⁵ No entanto, mais do que a interlocução com o filme de Camus, acentuamos um diálogo do filme de Diegues com outras realizações do Cinema Novo.

Acreditamos que há em *A Grande Cidade* referências a outros personagens e idéias comuns ao movimento cinemanovista que, de maneira geral, são utilizadas para evidenciar um sentido de deslocamento ou impropriedade daqueles personagens e daquelas idéias no novo contexto. Sendo assim, há a realização de uma autocrítica, pois o filme revê concepções de um movimento no qual ele se insere. Aquelas menções ao Cinema Novo mostram-se incompatíveis na realidade que Diegues as coloca, produzindo assim uma leitura irônica e crítica dessa tradição.

O filme mescla os dados próprios do Cinema Novo (personagens vindos do sertão, idéias de destino e transformação social etc) com referências de outras partes, como a própria mitologia grega. Esta mistura, por si só, constitui uma crítica a uma idéia de cultura nacional-popular, nos termos em que vimos, por exemplo, existir em *Rio, Zona Norte*, onde o samba é considerado expressão musical autêntica do povo a ser preservada e valorizada. O filme de Diegues repensa a idéia de autenticidade vinda da cultura popular e incorpora referências de diversas ordens.

Este ponto fica claro quando examinamos a trilha sonora do filme. Além da música tema, o samba de Zé Kéti, em *A Grande Cidade* há músicas da Jovem Guarda, de Maria Bethânia e Orlando Silva, como composições próximas do que poderíamos chamar de popular. Como referência internacional, a trilha traz o *soul* norte-americano de Dionne Warwick. Nas composições clássicas, Heitor Villa-Lobos, Ernesto Nazareth e Heitor Tavares.

A utilização da música no filme, em alguns momentos (como já citado sobre a canção *Anda Luzia*) é feita freqüentemente com intenções metafóricas. As letras das músicas podem formar uma narrativa que reforce ou contraste com o significado das imagens. Isso acontece, de modo geral, no uso da música no cinema moderno. Em contraposição do que vimos em *Rio, Zona Norte*, no Cinema Novo, a música deixaria de ser apenas um elemento constitutivo da

¹⁶⁴ COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. "Revendo *A Grande Cidade*, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia". *Estudos de cinema SOCINE Ano IX*. São Paulo: Annablume Editora, 2008, p. 45-53.

¹⁶⁵ Em alguns cultos afro-brasileiros, "calunga grande" significa mar. O nome "calunga" pode remeter ainda a uma divindade secundária de culto banto ou a uma boneca de madeira utilizada no maracatu.

narração dramática, tornando-se um elemento constitutivo da própria origem cultural, ideológica do filme. Neste cinema moderno, mesmo quando a música tem um caráter sinfônico ela seria mais um comentário ou interpretação às imagens do que uma suplementação da narração.¹⁶⁶

Retomaremos a questão musical adiante. Por ora nos concentramos apenas na utilização de Villa-Lobos em *A Grande Cidade*. Heitor Villa-Lobos é comumente considerado o principal responsável pela descoberta de uma linguagem musical peculiarmente brasileira, por suas obras que contêm nuances de canções populares e indígenas. Humberto Mauro foi possivelmente um dos primeiros cineastas a utilizar a música de Villa-Lobos. O músico compôs uma série de quatro suítes para o fundo musical do filme *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937).

Após o filme de Mauro, a música de Villa-Lobos voltou às telas em *Deus e o Diabo* de Glauber Rocha, para o qual Mauro seria um dos pioneiros do cinema brasileiro.¹⁶⁷ Ao lado do cordel, incorporado como reelaboração erudita do produto folclórico, a trilha de Villa-Lobos marca um papel fundamental no filme de Glauber. Estas composições eruditas convergem com a idéia de uma afirmação da cultura brasileira pelo que tem de específico. Segundo Xavier,

A presença da partitura de Villa-Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano. O papel da questão nacional na elaboração de suas formas traz nítida sintonia com o próprio intuito do filme, também envolvido na reelaboração erudita de um repertório popular regional. Dada essa sintonia, a

¹⁶⁶ Em entrevista a Guerrini, Diegues falou sobre o uso de Hechel Tavares no filme: “[...] acho que quando eu uso o Hechel Tavares em *A Grande Cidade*, [...] eu não estou somente sublinhando o que está sendo visto, mas estou tentando dizer alguma coisa sobre o universo cultural e político naquele momento, que tinha uma importância muito grande”. GUERRINI, Irineu Jr. *A música no cinema brasileiro dos anos sessenta: inovação e diálogo*. Tese (doutorado), ECA-USP, São Paulo, 2002, p. 43. Ainda sobre a trilha do filme, o diretor diz que utilizou gravações já existentes por falta de recursos (a única música gravada originalmente para o filme foi a de Zé Kéti) e também para identificar a época, o lugar e o sentimento das personagens, completando: “*A grande cidade*, por exemplo, é um filme que é uma antologia de música brasileira contemporânea e antiga. Que eu saiba, acho que nesse filme é a primeira vez que se ouve Ernesto Nazareth no audiovisual brasileiro, e também Hechel Tavares, o *Concerto em formas brasileiras*, que é o tema principal de *A grande cidade*, os Estudos de violão de Villa-Lobos. E [...] junto com o Zé Kéti, que era o autor do tema principal do filme.” GUERRINI, p. 238-239. Segundo Lovisi, a música de Hechel Tavares aparecera antes em *Argila* (Humberto Mauro, 1940). LOVISI, Daniel Menezes. “Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro”. *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-DanielLovisi.pdf>. Acesso em 01 Mar. 2013.

¹⁶⁷ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Na entrevista a Guerrini, Diegues tentou explicar a decorrência de Villa-Lobos nos filmes do Cinema Novo (além de *Deus e o Diabo* e *A Grande Cidade*, suas composições foram utilizadas em *O desafio*, *Menino de Engenho*, *Os herdeiros*, *Brasil Ano 2000* e *Macunaíma*): “Acontece o seguinte: a não ser naquele período modernista, Villa-Lobos nunca foi muito respeitado no Brasil. O uso do Villa-Lobos nas trilhas sonoras do Cinema Novo foi uma espécie de redescoberta, trouxe de novo Villa-Lobos ao primeiro plano e fez com que ele se transformasse novamente num autor nacional por excelência, porque antes ele estava um pouco relegado. E aconteceu que o som do Villa-Lobos foi cooptado pela ditadura militar”. GUERRINI, op.cit., p. 244.

incorporação de Villa-Lobos ao filme de Glauber Rocha é um gesto que reafirma, ligando de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro.¹⁶⁸

Em *Deus e o Diabo*, a música de Villa-Lobos é utilizada como suporte para momentos solenes que ganham uma conotação nacionalista, desde a própria abertura que parte da tomada aérea da caatinga para o enfoque em Manuel. A composição erudita é utilizada também para acrescentar um sentido às imagens, como, por exemplo, no tratamento em relação ao Santo Sebastião. Embora o líder messiânico seja desmascarado, há um elogio ao seu poder de aglutinar a massa de camponeses em torno do sentimento religioso, quando o povo que se reúne em torno do Santo é focalizado com o acompanhamento da trilha de Villa-Lobos. No momento final do filme, com a invasão do mar, a música fortalece a idéia nacionalista de vocação histórica do povo brasileiro rumo à revolução.¹⁶⁹

Em *A Grande Cidade*, a música de Villa-Lobos aparece em dois momentos, um relacionado a Jasão, outro a Inácio. No primeiro, a música faz a ligação entre os planos em que Jasão de costas se retira, após ter matado os policiais que tentaram pegar o moleque, e Jasão de costas andando em seu barraco. Neste último plano, temos apenas as imagens de Jasão e do moleque sem nenhuma fala. A música dá o tom de melancolia, mas ela não apenas sublinha o sentimento do personagem, como marca uma interpretação do narrador do filme sobre a mesma.

A seqüência do sonho de Inácio nos autoriza a associar a música de Villa-Lobos ao narrador. No seguimento, Inácio perguntava se Luzia voltaria com ele, ela responde surpresa, quase debochada: “pro sertão?” - como se não considerasse a menor possibilidade de voltar. Inácio diz que Luzia ainda espera Jasão, e ela responde que não pode escolher, pois o destino não depende de cada um. Inácio triste, volta seu olhar para baixo, começa a trilha de Villa-Lobos.

Em planos estilizados, Inácio vê Luzia correndo na praia e sorri, depois percebe Calunga gargalhando e Jasão cavalgando, abaixa a cabeça e segue em direção ao mar, o plano é preenchido pela movimentação da água. Em uma interpretação restrita ao enredo de *A Grande Cidade* poderíamos dizer que Inácio, que se iludia ao achar que poderia viver um romance com Luzia, compreende que ela na verdade só quer Jasão, o que Calunga já teria percebido, e por isso ria dele. Entretanto, considerando o estranhamento que a seqüência provoca, por surgir sem relação causal com os planos anteriores e posteriores, por apresentar uma estilização

¹⁶⁸ XAVIER, *Sertão-Mar*, op. cit., p. 92-93.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 93.

marcada nas imagens, que diferem claramente do resto do filme, e por ser acompanhada de uma música épica (também destoante do restante do acompanhamento sonoro), podemos concluir que há outros significados naquele desfile dos personagens. Ali suas funções alegóricas são condensadas. Luzia, a retirante que corre inocente sem saber para onde ir na cidade. Jásão, o cangaceiro, vestido como tal, montado em seu cavalo. Calunga, acima de todos, observa e se diverte, gargalha ao perceber o que os outros não podem enxergar. Mas Calunga não tira qualquer lição, não apresenta qualquer idéia de transformação que seu ponto de vista mais abrangente poderia lhe proporcionar.

Na continuação do sonho, Inácio olha tristemente para baixo e caminha em direção ao mar. No momento em que seus pés atingem a água, a tela fica branca. Vemos então uma sequência de fotos que remetem à pobreza do sertão: retirantes nordestinos carregando suas bagagens; mulheres, homens e crianças pobres e subnutridos; uma mulher pedindo esmola; o gado morto em meio à vegetação do cerrado; a seca do sertão. As fotos são intercalados com imagens em *close* do rosto de Inácio correndo e sorrindo. Porém esse seu sorriso se torna cada vez mais mórbido e sua imagem acaba se aproximando a de uma caveira, reforçando o símbolo de morte ou de perecimento da sequência de fotos.

As imagens do gado morto na seca da caatinga fazem referência ao início de *Deus e o Diabo*, quando após os planos gerais do sertão árido, temos o impacto produzido por dois primeiros planos, da queixada e do olho de um boi morto em decomposição, também com o acompanhamento sonoro de Villa-Lobos.¹⁷⁰ No entanto, esse registro no filme de Diegues é irônico. Lembramos que *Deus e o Diabo* também tem seus planos finais ao som de Villa-Lobos, já *A Grande Cidade* acaba em samba.

A sequência do sonho de Inácio constitui-se como uma digressão do narrador do filme. Não há qualquer relação causal do que chamamos de sonho com o que ocorre antes ou depois com o personagem. Temos, portanto, uma revelação da instância narrativa de *A Grande Cidade*. Em *Deus e o Diabo* a imagem final do mar indica uma esperança futura, mas não como projeção do pensamento ou esperança de Manuel e sim como intervenção do narrador.¹⁷¹

¹⁷⁰ Diz Xavier sobre essa sequência em *Deus e o Diabo*: “Desse modo, dois planos rápidos, introduzidos sem maiores preparações e não seguidos de nenhuma forma de comentário ou imagem explicativa, concentram a carga de informação e a força dramática da apresentação da seca e das condições precárias de vida no sertão”. XAVIER, *Sertão-Mar*, op. cit., p. 78.

¹⁷¹ Ismail Xavier explica que a imagem final do mar traz a esperança, porém, “a descontinuidade entre a presença do mar e o trajeto de Manuel confirma o hiato entre esse futuro que virá e sua experiência particular”. Manuel não chega até o mar, o registro final também não é registro de seu pensamento. “Se imagem e som celebram a representação do *telos*, renovando a certeza revolucionária, tal coroamento do discurso é uma intervenção direta do narrador. Em termos de encadeamento, a presença do mar não vem, portanto, da consciência ou do gesto de Manuel”. Idem, *ibidem*, p. 73.

Em *A Grande Cidade*, o entendimento de que a migração para o litoral não colocou fim ao sofrimento dos injustiçados do sertão não é projeção do pensamento de Inácio e sim do discurso do narrador. A utilização de Villa-Lobos nos dois filmes nos permite a comparação.

Inácio ri histérico como se estivesse alegre diante do mar, em contraste com a lembrança da realidade trágica do sertão, revelação que ao fim o deixa triste. O tom épico da música corrobora a significação alegórica: os personagens do sertão realizaram sua missão histórica, chegaram ao mar. Entretanto, a miséria que encontraram na cidade os recolocaram em uma vida de sofrimento que levavam no meio rural. Não há indicação de que o significado produzido pela sequência possa ser atribuído a uma reflexão de Inácio, pois em seguida esse segue como antes, sem nenhuma transformação, como quem acorda depois de uma noite de sono sem se lembrar do que sonhou. Após a consciência revelada pela fantasia, Inácio volta à realidade de alienação. A voz de Luzia chamando o desperta, e ele liga o rádio. Ouvimos a música *Cidade Brinquedo*, marchinha de carnaval de Orlando Silva, que canta justamente as belezas da cidade.¹⁷²

Desta maneira, a música ganha independência, não apóia o texto ou a imagem que vemos. O comentário é que o projeto de Brasil moderno ou da cultura nacional-popular, simbolizado pela composição de Villa-Lobos, fracassou. A chegada ao mar, representou a reposição do sofrimento do povo, de acordo com a idéia de destino fatídico. Assim, há uma ironia sobre a idéia de vocação histórica deste povo para a transformação. As trajetórias de Luiza, Jasão e Inácio, enquanto alegorias da presença do povo nos filmes anteriores do Cinema Novo, provam que não é possível fugir ao destino, no qual esses personagens acreditam. Assim, evidencia-se que a idéia de uma luta coletiva contra a opressão nunca esteve no horizonte de expectativas desse povo. Este comentário, que só pode ser do narrador, é acompanhado da música de Villa-Lobos, que também só pode vir desta instância superior.

3.5. Espaço urbano: deslocamentos e pano de fundo

A Grande Cidade é um dos primeiros longas-metragens cinemanovistas a tratar diretamente da temática urbana. O prólogo do filme já anuncia que o Rio é uma grande cidade, cujos habitantes estão sujeitos a uma rotina pesada e corrida. Segundo Carlos Eduardo P. de Pinto, o narrador de *A Grande Cidade* evoca uma memória diferente daquela do Rio como

¹⁷² A sequência demora a terminar respeitando o tempo necessário para ouvirmos a letra completa:

“O Cristo Redentor é uma medalha pequenina / No rosário imenso da colina / Bonecas delicadas, quase todas moreninhas / Alegram tuas ruas, qual um bando de andorinhas... / Rio, és pequeno para os olhos meus / Olhos que veneram os encantos teus / Adoro o teu céu da cor anil / És cidade brinquedo / No bazar do meu Brasil...”

síntese da nação, pois opera com uma transposição dos valores regionais para a antiga capital do país. De acordo com o autor:

O Rio poderia representar o Brasil porque funcionava como o “cadinho” em que os elementos constituintes da cultura nacional eram processados, devidamente depurados, filtrados e embebidos em modernidade. Representar um problema social nordestino – e não uma dada característica da cultura regional – como parte integrante da cidade-capital é uma subversão do sentido original da idéia de síntese da nação.¹⁷³

A idéia do Rio como síntese da nação teria sido construída durante o processo de federalização do país, quando ainda se debatia o grau de autonomia que as antigas províncias – agora estados – teriam sob a República. Os opositores da autonomia sempre utilizaram a capitalidade como evidência de que o Rio, como *locus* de vivência da totalidade nacional, deveria estar sob o comando da Federação. Contudo, políticos com interesses locais continuaram atuando na arena política da capital e lutando por maior autonomia para a cidade sempre que o contexto se apresentava favorável, como, por exemplo, no momento de criação do estado da Guanabara, unidade da Federação em que se transformou a cidade do Rio de Janeiro após a inauguração de Brasília, a nova capital, em 1960.¹⁷⁴

O governo de Carlos Lacerda (1960-1965), primeiro da história da nova unidade – e durante o qual foi concebido e filmado *A Grande Cidade* – representou a vitória da autonomia. Lacerda, o primeiro governante eleito por voto direto na história da cidade, dedicou seu governo a provar que, se Brasília tinha o modernismo como trunfo, a Guanabara possuía a verdadeira capitalidade, por continuar a ser a “caixa de ressonância” do Brasil. Segundo Mauro Osorio, o governo de Lacerda se ocupou em resolver problemas estruturais que há muito a cidade vinha necessitando, tais como reformas no complexo viário, obras de saneamento básico, a oferta de serviços de iluminação pública e telefonia e a vitalidade industrial.¹⁷⁵

Dos investimentos estruturais feitos pelo governo Lacerda, os que mais rendem interlocução com o filme de Diegues são os projetos de remoção das favelas e a construção do Aterro do Flamengo. O governo de Lacerda via a favela como um problema “social, estético, higiênico, urbanístico e policial”. Por isso, apresentou projetos de remoção de favelas e

¹⁷³ PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca na década de 1960. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares#C>>. Acesso em 30 Mai. 2013.

¹⁷⁴ FREIRE, Américo. *Uma capital para a República: poder federal e forças políticas locais no Rio de Janeiro na virada para ao século XX*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

¹⁷⁵ OSORIO, Mauro. *Rio nacional/ Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

transferência dos moradores para conjuntos habitacionais, construídos ao longo da Avenida Brasil. Segundo Pinto:

É curioso notar que, apesar de já ter sido produzido sob a ditadura civil-militar de 1964 – e de o Cinema Novo ter se notabilizado pela oposição ao novo regime – não é com o governo federal que o filme trava seu embate. A representação da cidade no filme de Cacá Diegues se dá através da oposição à representação concebida por Carlos Lacerda.¹⁷⁶

De fato, as referências ao regime ditatorial só aparecem como pano de fundo do filme, enquanto a representação da favela e a crítica social teriam um espaço maior. Além da remoção das favelas, o governo Lacerda, ao orquestrar as comemorações do IV centenário do Rio de Janeiro, procurou traçar o itinerário de uma memória heróica da cidade, que deveria desembocar num presente descrito em tons também bastante pomposos. Um dos aspectos dessa comemoração se encontra na obrigação de todas as escolas de samba apresentarem o IV centenário como tema do desfile. Assim, os sambas-enredo teriam ficado muito semelhantes, com letras em tom ufanista – como certas frases da música tema de *A Grande Cidade*.¹⁷⁷

Um dos grandes investimentos do governador Lacerda para as comemorações do IV centenário seria o Aterro do Flamengo, que desempenha um papel fundamental no final do filme de Diegues. Após o assassinato de Jasão e Luzia, Calunga sai correndo em desespero e termina no Aterro, onde faz seu discurso de moral da história e corre para uma pista de aeromodelismo, em forma de teatro de arena. Segundo Pinto, o personagem desenvolve alguns movimentos que remetem ao estilo de interpretação do teatro grego, reforçando a leitura de que a história narrada é uma tragédia. A câmera sobe lentamente, e quando Calunga sai da arena e começa a correr pelo Aterro, a câmera sobe mais: vê-se então o Hotel Glória e o Pão de Açúcar atrás de alguns prédios e Calunga já não passa de uma mancha.

O Aterro, símbolo da modernidade carioca, aparece aqui como local onde Calunga mostra sua descrença nessa modernidade e, ao mesmo tempo, vive a única forma possível de sobrevivência nela, interpretando, brincando, e, por fim, dissolvendo-se na massa. Além de ser

¹⁷⁶ PINTO, op. cit. O autor chega a dizer que, segundo o filme de Diegues, “na cidade, o sertão é a favela”, no sentido de que a favela do filme seria representada como “repositório de pureza”, pois as seqüências que mais evidenciam a violência da cidade contra o cidadão migrante não acontecem no morro. Nas palavras do autor: “...em contraste com as ações de um governador ‘removedor de favelas’, *A grande cidade* apresenta uma favela que, em meio ao inferno da cidade, apresenta-se como um refúgio de paz”. Discordamos desta interpretação, pois acreditamos que a favela em *A Grande Cidade* também é vista em referência a uma representação presente no cinema brasileiro e, ao mesmo tempo, crítica a esta. A favela não é mais o espaço da solidariedade dos oprimidos, como nos filmes iniciais de Nelson Pereira (em *Rio, Zona Norte* na verdade já há violência ao lado desta solidariedade). O criminoso Jasão mora na favela, guarda suas armas de assassino em seu barraco. Além disso, a favela também não é mais o espaço da cultura popular homogênea, seus moradores são distintos. A cena que corrobora nossa afirmação é a da “tomada de consciência de Luzia”. Quando Jasão mostra para a noiva que nada de bom pode nascer na favela, ela se transforma.

¹⁷⁷ PINTO, op. cit.

uma obra urbanística que tinha em vista o plano viário da cidade (o que também nos remete ao tema da mobilização e transporte recorrente ao longo do filme), o Aterro do Flamengo foi um investimento no plano simbólico da arquitetura modernista. Em *A Grande Cidade*, o Aterro surge para reforçar a crítica a esta modernização conservadora. Seu espaço amplo, primeiro isola o indivíduo Calunga, depois permite que ele corra até sumir no meio das pessoas. Diante do processo de modernização, vivido no meio urbano, o povo agora é uma massa que não passa de um amálgama de indivíduos passivos ao destino que lhes é reservado.

Vejamos agora como outras imagens e a montagem do filme também tematizam a questão espacial. Voltamos à primeira imagem da parte ficcional do filme, que traz os letreiros com título e subtítulo conforme indicamos. A chegada do trem é uma imagem recorrente no cinema, assim como seu significado de progresso, seu símbolo de processo modernizador e “civilizatório”.¹⁷⁸ Em *A Grande Cidade* o trem já anuncia o deslocamento de Luzia, recém chegada ao Rio de Janeiro. Nos planos seguintes, a vemos diante da favela. O registro, portanto, é irônico, o trem levou Luzia à modernidade urbana, mas esta não é agradável como seria de se esperar.¹⁷⁹

A questão do deslocamento e do transporte é tematizada em diferentes níveis. *A Grande Cidade* registra um momento em que as linhas de bonde estavam sendo extintas no Rio de Janeiro, neste sentido, é significativo que Luiza e Inácio peguem um bonde e depois um ônibus. Na cidade, as transformações são rápidas e é preciso se adaptar. Calunga, o melhor adaptado, acredita que não pertence a qualquer lugar, em oposição a Inácio, por isso o personagem nunca define onde mora, usando frases vagas como “por esse mundo de ingratidão”.

A questão do pertencimento a um lugar é várias vezes retomada. No barraco de Inácio, Luzia diz que mesmo tendo chegado no dia anterior já não se lembra mais do sertão. Inácio lhe responde “quem tá perto demais não vê tudo”. Nesse momento, Luzia tem a cabeça baixa, olhando para dentro de sua mala. A frase de Inácio é aberta e ambígua. Por um lado, sugere

¹⁷⁸ Acredita-se que a primeira exibição cinematográfica possa ter sido do filme dos irmãos Lumière *A Chegada do Trem à Estação Ciotat* (1895). A imagem do trem marcaria presença em gêneros emergentes no cinema americano do início do século, como o filme de perseguição e o *western*. Um dos filmes que marcou as transformações da linguagem cinematográfica na indicação de um modelo padrão, que ficaria conhecido como clássico, foi *O Grande Roubo do Trem* (Edwin S. Porter, 1903). A imagem do trem enquanto elemento desbravador e pioneiro, ponta de lança do processo “civilizatório”, marcante no filme *The Iron Horse* (John Ford, 1924), se repete em várias obras do gênero *western*. Ver COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995. MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, Papirus, 2000, p. 171.

¹⁷⁹ Assim como *Rio, Zona Norte*, podemos dizer que *A Grande Cidade* se inicia com planos gerais da cidade, depois, os enquadramentos vão se fechando até encontrar um personagem central. Dessa forma, há a passagem do documental (paisagem) à ficção, ou, poderíamos dizer, a ficção é dotada de um status de documento, de verdade. No filme de Nelson Pereira, essa passagem ocorre no início com a dissolução dos planos. Já no filme de Carlos Diegues, os cortes são evidentes.

que Luzia ainda está perto demais do sertão (ela está focada no que traz de lá, está pensando em Jasão), por isso não consegue enxergá-lo realmente. Por outro lado, sugere que Luiza, agora no Rio de Janeiro, não consegue emitir um juízo sobre a grande cidade (e sua relação com o lugar de onde ela vem) por estar próxima demais.

Em outra frase ambígua, na praia, Inácio diz que o pessoal está com saudade de Luzia, que ela não voltou mais desde que deixou de morar lá. Nesse ponto do filme, Luzia já foi expulsa da casa de Jasão. Entendemos, na verdade, que ela nem chegou a morar com o noivo, já que quando ela sobe o morro com sua mala, Jasão diz que ela não pode ficar lá, pois a polícia está atrás dele, e ela desce o morro mais uma vez com a bagagem. Diante da frase de Inácio, fica a dúvida: onde Luzia está morando então? Ou, quando se passou esse passeio pela praia já havia se passado a discussão com Jasão? Em outras palavras, há brechas na progressão temporal do filme e a organização dos vetores espaço e tempo pela montagem acaba repondo a questão do deslocamento dos personagens.

Acreditamos, portanto, que as elipses espaciais, que exemplificamos como “pulos” na montagem do filme, não só representam uma mimetização do comportamento de Calunga, como também uma formalização do próprio tema da migração. Como observamos, o filme é composto por blocos, sem que haja uma motivação causal na passagem de um para outro. É como se “pulássemos” de um personagem a outro, assim como Calunga ao realizar a enquete no prólogo “pulou” de um a outro habitante da cidade. Este movimento de pulos compõe o filme todo como uma colagem, dentro da qual há unidades também formadas por fragmentos. A atitude de Calunga, de literalmente pular/saltar nas cenas, e de “pular” de uma pessoa a outra (no sentido figurado), de um lugar a outro, imprime-se no próprio filme através das recorrentes elipses temporais e espaciais marcadas pela edição.

Ainda que não visualizemos de fato o transporte dos retirantes do sertão à cidade, a importância do tema do deslocamento traz à tona o hiato que *Deus e o Diabo* deixava na descontinuidade entre a presença do mar e o trajeto de Manuel. Se os protagonistas do filme de Glauber não chegaram a realizar efetivamente o caminho indicado, os protagonistas do filme de Diegues o realizaram. Não vemos como chegaram, mas sabemos que sua trajetória não foi marcada pela revolução, já que a nova realidade repõe a alienação que sofriam no meio rural, agora em novos termos ligados à modernidade urbana.

Na inflexão do debate, da esperança na vocação para a transformação em *Deus e o Diabo* à desilusão com a passividade do povo em *A Grande Cidade*, teríamos o golpe militar de 1964. No entanto, as referências à ditadura são pequenas e marginais no filme de Diegues,

surgindo quase como acaso no pano de fundo de alguns enquadramentos, na profundidade de campo de algumas tomadas. É como se os protagonistas do filme ainda não enxergassem ou dessem pouca importância ao novo regime, que por isso não ganha destaque no olhar da câmera na mão, sempre acompanhando os personagens.

Por outro lado, o filme examina a forma de sobrevivência encontrada por cada um de seus protagonistas, o que também representa a passividade destes diante da implantação da ditadura. Segundo Xavier, “Depois do golpe militar, o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da Revolução”.¹⁸⁰ Os protagonistas de *A Grande Cidade* fariam parte do povo que manteve-se passivo diante do golpe. As breves referências que vemos à ditadura são, principalmente, os tanques militares presentes na rua pela qual passa o ônibus que Luzia e Inácio pegam. São portanto imagens do ponto de vista destes personagens, mas imagens transitórias, acompanhadas pela voz *off* de Inácio sobre sua não adaptação à cidade. Nenhuma menção verbal ao regime militar.

No final do filme, após a morte de Luzia e Jasão, Calunga sai correndo pelas ruas do Rio de Janeiro, mesmo que a polícia não o persiga, e passa por um muro onde lemos “Abaixo a OEA”. Em novembro de 1965, aconteceu em frente ao Hotel Glória no Rio de Janeiro um dos atos notórios da resistência intelectual ao regime militar. Intelectuais e estudantes protestaram contra a reunião da Organização dos Estados Americanos (OEA) que ocorreu naquele hotel, vista como marco de intervenção dos Estados Unidos na América Latina. O ato de protesto culminou na prisão de oito intelectuais por uma semana (ficaram conhecidos como “Os oito do Glória”): os cineastas Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, o fotógrafo cinematográfico Mário Carneiro, o embaixador Jaime Azevedo Rodrigues (afastado do Itamaraty por suas simpatias a Cuba), o diretor teatral Flavio Rangel e os jornalistas Antônio Callado e Márcio Moreira Alves.

A imagem do muro pichado em *A Grande Cidade* provavelmente é uma citação ao protesto e, possivelmente, um registro feito pouco tempo após sua ocorrência. Portanto, as menções ao golpe aparecem como pano de fundo do filme, sem a formulação de um discurso que o avalie ou que se constitua claramente como um projeto de resistência. Ainda assim, a alusão à OEA, assim como a presença dos tanques militares nas ruas, deixam marcadas a conjuntura de um regime recém estabelecido, e que pode indicar o ponto de inflexão para a realização da crítica ao projeto nacional-popular anterior a ele.

¹⁸⁰ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004 (2ª edição), p. 20.

3.6. Classe média, povo e cultura: debate intelectual na casa de Regina

Assim como as referências ao regime militar não ganham grande destaque, também a classe média ou, mais especificamente os intelectuais engajados, não são o centro do filme, mas marcam uma importante presença no mesmo. Embora apareça pouco, já que não é representada por nenhum personagem principal, a classe média é alvo de importantes críticas de *A Grande Cidade*. A primeira cena do apartamento de Regina, quando Luzia vai se apresentar e pedir emprego, lembra a cena de Espírito na casa de Moacyr. Luzia não se sente à vontade no local, ela nem é convidada a se sentar.

Em contraposição à música popular, é a música norte-americana que toca no apartamento (Dionne Warwick - *Walk On By*). Regina conversa com Luzia e Sérgio aparece de maneira inesperada na sala. No roteiro fica claro que Sérgio e Regina são amantes. No filme, isto é colocado de maneira mais discreta, apenas sugerido pelo desconforto de Regina ao tentar explicar para Luzia o que aquele rapaz faz em seu apartamento, enquanto seu marido viaja. Regina diz “é um amigo de Heitor, é um amigo nosso, da casa”. Há claramente uma intenção de crítica moral à mulher burguesa que recebe outro homem na ausência do marido. Regina oferece dinheiro à Luzia, e esta recusa porque está a procura de um trabalho e não de “esmola”. Confrontam-se assim duas moralidades e a adesão do narrador é à popular. Na saída do hall do prédio há um espelho, Regina aparece refletida quando vai levar Luzia até o elevador, em uma indicação de que embora a sequência nos conte uma parte da trajetória da protagonista recém chegada à cidade, o foco de atenção naquele momento é a outra mulher.

O apartamento e os personagens de classe média só voltam a aparecer na sequência da entrevista que o romancista Heitor, marido de Regina, concede aos jornalistas. Neste momento já vemos Luzia com avental, vestida como empregada doméstica, servindo café. Alguns jornalistas falam em inglês, em uma possível crítica ao imperialismo norte-americano, à relação dos intelectuais brasileiro com o estrangeiro. Mais uma vez, a indicação escrita do roteiro é mais clara do que o audiovisual: “Heitor é o tipo do intelectual moderno, vestido à italiana, elegante e charmoso. Os repórteres são vários. Em pé, assistindo, tomando um uísque, o amante, Sérgio. Regina, a mulher, sentada ao lado do marido, ouve a entrevista, orgulhosa”.¹⁸¹

Como dissemos, há uma montagem paralela, intercalando a entrevista do romancista no apartamento de Regina e Inácio no centro da cidade assistindo à apresentação de um artista

¹⁸¹ Roteiro de *A Grande Cidade*, localizado na Cinemateca Brasileira.

de rua. É como se a montagem dissesse: “enquanto intelectuais discutem teoricamente sua relação com a cultura popular, o próprio povo na rua realiza esta cultura (em relação a qual a classe média mantém-se de fato alheia)”. Para fazer a ligação entre os espaços, temos um plano em que a câmera na mão passeia no apartamento, entre as pessoas que acompanham a entrevista, e faz um *zoom in* no relógio de pulso de um dos jornalistas sentados. Segue-se o plano rápido de *zoom out* no relógio de pulso de Inácio. Marcador temporal típico da cidade, o relógio de pulso nos leva a outro lugar, enquanto o som permanece o do apartamento, ouvimos a voz *off* de um dos jornalistas perguntando “qual a sua ideologia?”. Após o plano de Inácio, um novo plano no apartamento de Luzia servindo café. Observamos, portanto, que há uma quebra visual (e não sonora) na sequência da entrevista apenas para fazer a ligação entre sujeito e objeto, os intelectuais e o povo do qual eles falam, simbolizado aqui por Inácio e as outras pessoas na rua.¹⁸²

Na entrevista, Heitor é perguntado sobre o que considera mais importante para um romancista, ele responde: “ser útil, para os outros e para si mesmo”. Há falas maiores no roteiro que foram excluídas. Heitor diria: “Segundo Lukács, os grandes homens da época posterior à Renascença intuíram que a preservação do desenvolvimento universal da personalidade, da íntima e múltipla conexão com a vida popular, é de interesse vital para a cultura. Esse dado é o que há de mais importante para a compreensão dos grandes pensadores da literatura pós-renascentista, embora fosse essa uma fase em que as contradições entre o indivíduo e a sociedade se esboçavam em termos...”. Neste momento, Inácio perguntaria a Luzia do que estavam falando e ela demonstraria não entender nada. O corte das falas tornou a sequência menos didática, pelo menos no que se refere ao seu aspecto verbal. A solução para mostrar o distanciamento entre intelectuais e povo no filme (diferente do que estava no roteiro) ficou por conta da montagem.

No filme, a resposta de Heitor vem em voz *off* na imagem da jornalista anotando, voltamos então a ver Inácio na praça. Vemos ele no meio da multidão, erguendo a cabeça para tentar enxergar melhor.¹⁸³ O artista pede dinheiro ao povo e diz “eu apenas desejo que vocês contribuam com uma pequena contribuição porque eu vivo da minha profissão. Eu sou um artista meus amigos. Eu trabalho nas praças do Rio de Janeiro para provar às pessoas que eu

¹⁸² Observamos que a ligação de planos pelo elemento do relógio é um dos raros momentos do filme onde se produz uma explicação para a ligação de planos distintos, ao contrário da montagem em pulos que descrevemos.

¹⁸³ Inácio na platéia que assiste o artista de rua é como Espírito em meio à multidão de fãs na rádio de *Rio, Zona Norte* - os filmes tornam visíveis pessoas que são “invisíveis” na massa. Ao mesmo tempo, em *A Grande Cidade*, o próprio artista que se apresenta, negro, pode ser comparado a Espírito, também um artista do povo não reconhecido.

não mintos”. Completa-se então a contraposição entre o artista popular pobre e o romancista da classe média. A conclusão é de que o primeiro que está verdadeiramente próximo do povo, a intelectualidade mantém-se distante de seu objeto de discussão ou da matéria de sua obra.

Voltamos ao apartamento. Questionado sobre o que pretende fazer agora, Heitor diz que está interessado na história do vaqueiro. Luzia olha assustada. Há mais uma elipse e quebra de continuidade (também diferente do que estava no roteiro, no qual há uma fala de Luzia para Inácio, no apartamento, dizendo para irem embora). O plano de Luzia assustada no apartamento já é seguido imediatamente pelo plano da mesma personagem andando com Inácio na rua. O acompanhamento musical agora é de Roberto Carlos, artista popular.

Heitor pretende escrever um romance sobre o vaqueiro, mas desconhece que ele é noivo da empregada que trabalha em sua casa. O intelectual está literalmente próximo de seu objeto de interesse, porém, conotativamente, marca sua distância. Luzia é apenas a empregada doméstica, não troca qualquer palavra com Heitor. Como já vimos em *Rio Zona Norte*, mais uma vez a comunicação entre as classes média e popular não acontece. Todavia, aqui já não há a esperança ou desejo de que essa comunicação venha a acontecer no futuro, como no final do filme de Nelson Pereira dos Santos.

4. A questão racial: alegorias do negro-povo

Conforme apontamos na introdução, o Cinema Novo deu um novo destaque para o negro diante da história do cinema brasileiro desenvolvido até então. O negro apareceria em importantes papéis nestes filmes, mesmo que a questão racial não surgisse em um discurso específico. Isto ocorre em *A Grande Cidade*. Além de Calunga, o filme de Diegues traz dois personagens negros, que, embora não tenham tanto espaço na diegese, ganham importância ao serem relacionados com outros personagens negros de filmes das décadas de 1950 e 1960 relacionados às propostas estéticas e de conteúdo do movimento cinemanovista.

4.1. Pivete: crianças negras

As crianças negras constituem personagens de grande relevância nos primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos, considerados inspiradores aos cineastas que comporiam o Cinema Novo. Assim como *A Grande Cidade*, *Rio*, *40 Graus* também se inicia com uma “imagem cartão postal” do Rio de Janeiro. Neste último, temos uma panorâmica que explora a

beleza da cidade, mostrando o estádio do Maracanã, o Corcovado e as belas praias, como fundo aos créditos iniciais do filme. Depois passamos à parte pobre da cidade, às favelas, evidenciando a intenção da análise, que deseja mostrar o contraste causado pela comunidade pobre inserida na “cidade maravilhosa”.

O filme de Nelson Pereira traz, para acompanhar estas imagens de abertura, a música de Zé Kéti. O filme de Diegues (que também conta com participação de Zé Kéti na atuação e composição da trilha sonora), tem sua abertura com uma narração de futebol. O esporte que comove as massas no Brasil também tem destaque em *Rio, 40 Graus*, já que o filme apresenta o futebol como momento em que se aglutinam todas as classes sociais e, ao mesmo tempo, como reflexo da estrutura social de exploração comercial e sujeição às leis do mercado.

Rio, 40 Graus acompanha um dia na vida de cinco garotos negros de uma favela que, num domingo de verão carioca, vendem amendoim em Copacabana, no Pão de Açúcar e no Maracanã. As crianças são o fio condutor das diversas histórias, portanto, cicerones dos itinerários que seguimos na apresentação da cidade. Por trazer episódios com cada um dos personagens principais, poderíamos pensar que a estrutura de *Rio, 40 Graus* se assemelha a de *A Grande Cidade*. Porém, isto não se confirma. O filme de Pereira dos Santos preocupa-se fortemente com as articulações entre os fragmentos. A ligação pode ser produzida pelo som, pelo espaço, por uma situação, por um diálogo ou por um contraste de clima dramático, sempre com o objetivo de assegurar a fluência narrativa do filme.¹⁸⁴

Em contraste, no filme de Diegues, embora ainda exista uma progressão linear na história de Jásão e Luzia, muitas vezes não há ligação entre os fragmentos do filme. As relações de espaço e tempo entre os planos por vezes são confusas. As elipses surgem como formalização do movimento do personagem Calunga e incorporação do tema da migração. A questão do ponto de vista também é problematizada, já que por vezes ele endossa a afirmação de Calunga como narrador do filme, por outras ele afirma a existência de uma instância narrativa externa.

Em *Rio, 40 Graus*, embora a câmara siga os meninos, não é a partir de seu ângulo de visão que ela capta a realidade que eles vivenciam. A instância narrativa externa organiza o filme com a intenção da denúncia social. A crítica produz-se, principalmente nos episódios dos grã-finos na praia, dos turistas ítalo-paulistas e do coronel mineiro, portanto, no enfoque de uma classe social oposta a dos favelados.

¹⁸⁴ FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos, Um olhar neo-realista?* São Paulo, Edusp, 1994, p. 123-125.

Mesmo vivendo na marginalidade, no primeiro filme de Nelson Pereira, os meninos favelados não chegam a se envolver com o crime. Envolvimento este, que ocorre no segundo longa do diretor. Em *Rio, Zona Norte*, as criança negras e faveladas voltam a aparecer no papel do filho de Espírito, Norival, e seus colegas. Estes, levam Norival para a vida do crime. Como analisamos no primeiro capítulo, os meninos são apresentados com elementos como a bebida alcoólica e o cigarro compondo uma representação social do envolvimento com o crime na infância.

O pivete de Jasão nem é nomeado em *A Grande Cidade*, a polícia se refere a ele por este vocativo. O menino surge na primeira cena em que Jasão é apresentado no universo do crime, ele o auxilia, mas acaba cercado por policiais que, em seguida, são mortos por Jasão. Na seqüência o personagem aparece no barraco de Jasão, apenas observando-o. Jasão anda pensativo, tenso. O pivete ganha um primeiro plano, no qual sua expressão é de preocupação, é como se ele percebesse que aquele é seu futuro.

No roteiro, temos a indicação: “O pivete se comporta como um profissional e só se sente sua infância quando ele para diante do revólver e o olha com certa admiração”. Esta caracterização de fato é percebida no filme, nenhuma atitude do pivete o relaciona a infância, sua atuação no mundo do crime exige maturidade, não lhe deixa espaço para brincadeiras. De certa forma, esta idéia de que a luta pela sobrevivência compromete a infância já tinha sido apresentada nos filmes de Pereira dos Santos.

Em *Rio, 40 Graus*, a vontade dos meninos brincarem contrasta com seus deveres e preocupações para que consigam seu próprio sustento e o de sua família. Embora ainda apresentem desejos próprios da infância, estes meninos não podem realizá-los por serem pobres. Isto fica claro na seqüência em que um dos garotos vai parar no jardim zoológico, procurando sua lagartixa de estimação. Ele passeia, encantado, pelos animais, mas acaba vendo sua lagartixa sendo comida por uma cobra. Por fim, um guarda o retira do local com um ponta pé. Logo depois, observamos um grupo de crianças bem vestidas que passa pelo mesmo local. A idéia é que a dura realidade obriga os meninos do morro a se tornarem prematuramente adultos e ganharem seu sustento, renunciando à infância, que parece destinada só às crianças de classes abastadas.

Em *Cinco Vezes Favela* também a infância interdita pela miséria é associada à brincadeira com animais. No episódio *Couro de Gato*, meninos moradores da favela roubam gatos, com o couro dos quais são fabricados tamborins, para conseguir algum dinheiro. Depois que consegue roubar o gato de uma madame, um menino tem uma espécie de idílio com o

animal, chegando a dividir sua comida com ele. No entanto, ele não pode se dar ao luxo de ficar com o gato, acaba tendo que vender o bicho, como era seu propósito inicial.

O pivete de *A Grande Cidade*, ciente de sua condição marginal, já não é mais relacionado a esses desejos infantis. Ele surge sempre executando as ordens que Jasão lhe dá com a precisão que o mundo do crime lhe exige. O tratamento que o narrador lhe confere não o associa ao pólo do vício, como ocorria em relação aos moleques criminosos de *Rio, Zona Norte*. Ou seja, não há julgamento moral sobre a condição do pivete, ele apenas faz o que lhe é designado.¹⁸⁵

Chama a atenção que o pivete não tenha nenhuma fala, embora se comunique com os personagens, nunca ouvimos sua voz, no máximo seu assovio que avisa Jasão sobre a chegada do carro do senador na sequência do assassinato. Além do auxílio nos crimes, o pivete também tem a função de “menino de recados”, encontrando Calunga em dois momentos para o levar até Jasão, no baile e depois no bar. No entanto, mesmo nesta função apenas a montagem explicita o que ele faz, sem que seja necessária sua fala. Na sequência do baile, partimos de Calunga dançando para o pivete subindo as escadas, a câmera se aproxima do menino e há um corte para uma tomada geral do salão. Em seguida, o pivete já está com Calunga na rua. Calunga questiona quem quer falar com ele, o pivete não responde, apenas olha para baixo e depois para o lado, indicando o corte que mostra Jasão surgindo do outro lado da rua.

Enquanto criança, o pivete está mais sujeito do que todos a um destino que não lhe dá a chance nem de emitir uma opinião. Sua expressão nunca revela um prazer diante do crime, pelo contrário, seu olhar transmite tristeza, o menino não é o malandro que se diverte com práticas ilegais como meio de vida. Ele ainda é vítima da mesma realidade de exclusão social vista nos filmes de Nelson Pereira.

Após o assassinato do senador, o pivete volta a aparecer no barraco de Jasão, este ordena que ele suma uns tempos, dizendo que vai depois. O garoto desce o morro cabisbaixo, a profundidade de campo nos permite ver crianças menores carregando latas na cabeça (imagem recorrente nos filmes anteriores que mostravam a favela). O pivete pára por um instante na frente de um barraco, seu olhar leva a um corte, vemos Luzia subindo o morro com sua mala. O olhar de Luzia ainda traz a surpresa diante de uma realidade desconhecida, mas também a esperança de ficar junto com Jasão. Ela passa pelo pivete sem notá-lo, mas este vira-se para acompanhar seu movimento com o olhar. A câmera fica nele, se aproximando em um *close*

¹⁸⁵ A ausência de julgamento pode nos levar a pensar que o pivete cai no crime porque este seria seu destino e não sua escolha.

bem aproximado e demorado do rosto do menino, e ainda mostra quando ele se vira novamente e continua descendo o morro.

A inocência de Luzia é maior do que a do garoto, pois ela não sabia o que a aguardava naquela realidade estranha. O pivete sabe que ela não poderá ser feliz ao lado de Jasão, pois este é procurado pela polícia. Ele a observa, portanto, com uma consciência superior em relação à dela. E esta consciência que permite sua resistência ao ambiente hostil da grande cidade.

O pivete também não tem um desfecho ao final do filme. Como Calunga, ele também não tem importância para a polícia. Não somos levados a acreditar que ele possa sair do crime, mas também não sabemos como ele fica sem o amparo de Jasão.

4.2. Zé Kéti: a voz do morro

Assim como as crianças negras, Zé Kéti também é uma presença forte nos primeiros filmes de Nelson Pereira. O cantor, que começara a compor na década de 1940, na escola de samba Portela, teve seus primeiros sambas gravados já no início dos anos 1950. Em 1955, seu samba “A voz do morro”, gravado por Jorge Goulart e com arranjo de Radamés Gnattali, fez grande sucesso na trilha de *Rio, 40 Graus*. Zé Kéti era amigo pessoal de Nelson Pereira e chegou a atuar como assistente de câmera e como um amigo de Miro (Jece Valadão) no primeiro filme do diretor. No segundo filme, como já dissemos no primeiro capítulo, Zé Kéti é uma figura de grande destaque, já que a história de Espírito poderia ser inspirada nele. Zé Kéti ainda compôs a trilha de *Rio, Zona Norte* e atuou no papel de Alaor.

Retomamos brevemente o significado do samba e da presença de Zé Kéti nos primeiros filmes de Nelson Pereira. Em *Rio, 40 Graus*, o samba já era diretamente ligado à realidade no morro e seus habitantes. No final do filme, é na escola de samba que há a celebração maior da solidariedade no morro, quando Miro e Alberto se encontram em um clima tenso (os dois disputavam Alice), mas acabam se reconhecendo, por terem participado juntos de uma greve, se abraçando e possibilitando o final de harmonia.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Segundo Fabris, no final de *Rio, 40 Graus*, a tomada de consciência da classe operária se evidencia nas letras de três músicas que constituem uma espécie de resumo da posição do negro na sociedade brasileira: a extinção da escravidão, a inserção como trabalhador livre na realidade urbana, a não modificação de sua condição social. Diz ainda a autora que “A identificação entre a classe trabalhadora e a raça negra, na qual também se sente a influência de Jorge Amado, é outra forma que *Rio, 40 Graus* encontra para desmascarar a pretensa unidade social da ideologia populista de Getúlio Vargas, o qual, embora tivesse instituído o Dia da Raça, no Decreto-lei n. 7967, de 1945, sublinhava a ‘necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população características convenientes de sua ascendência européia’. Por isso, o terreiro é o lugar privilegiado e o samba é a expressão

Em *Rio, Zona Norte* a valorização do samba como elemento da autêntica cultura popular permanece e ganha destaque ainda maior. Diferente do filme anterior, neste a classe média surge como interessada por esta cultura em dois aspectos: o da exploração da indústria cultural e o do aproveitamento do elemento popular em uma reelaboração do artista de outra classe. A indústria explora o sambista pobre. O artista da classe média não lhe confere a devida atenção, mas resta uma esperança de uma mudança nesta atitude em prol da preservação da cultura nacional-popular. O samba permanece como aglutinador e manifestação da criatividade e alegria de um povo que vive em condições tão adversas.

Zé Kéti, presente na composição da trilha sonora e na atuação dos dois filmes de Nelson Pereira, ressurge em *A Grande Cidade* novamente com estas duas funções: ele compôs a música tema do filme e atuou no papel de um sambista. O personagem de Zé Kéti não é nomeado no filme de Diegues, o próprio nome do compositor aparece no roteiro. A indicação, portanto, é de que Zé Kéti interpreta ele mesmo, já que o papel é condizente com sua biografia.

A presença de Zé Kéti também pode ser entendida como uma citação aos filmes de Nelson Pereira. O compositor surge primeiro na feira, canta a música-tema do filme para Calunga e pergunta “será que eles comprem esse também?”. A indicação é de que ele pretende vender sua composição para que ela seja gravada. Calunga seria então o atravessador que faz a ligação do compositor popular com a indústria. O personagem responde ao sambista “eles é que escolhem”. Surge Luzia e a câmera na mão acompanha o movimento de Calunga, que desvia totalmente sua atenção do compositor (deixado de fora de quadro) para a moça.

Zé Kéti só volta a aparecer quase no final do filme, na tendinha de Lourival. O comerciante ouvia no rádio, que Inácio tentava lhe vender, a música-tema do filme, Zé Kéti chega nervoso questionando onde estaria Calunga e diz: “não queria dinheiro nem nada... mas esse [samba] tinha que ficar com o meu nome”. A frase poderia perfeitamente ter vindo de Espírito de *Rio, Zona Norte* - o que reforça a idéia da citação.

Zé Kéti surge uma última vez no bar, nesta ocasião encontra Calunga, que não lhe dá a mínima atenção. Calunga conversa com Lourival e parece nem ouvir a voz de Zé Kéti ao fundo reclamando: “Tão cantando meu samba em todo lugar e sem meu nome! Como é que pode, você tinha prometido”. O interesse de Calunga (e da narrativa centrada na história de Jasão e Luzia) é na fala de Lourival, que comunica que o policial soube que Calunga iria para as barcas. Zé Kéti repete que não faz questão do dinheiro, mas sim do seu nome no samba. Calunga finalmente lhe dirige a palavra: “O ano que vem a gente faz um negócio melhor”, mas

na continuidade sua fala já é sobre o caso de Jasão: “Eu bem que não queria me meter... nem como correio”. Zé Kéti continua se queixando que até o cantor entrou na parceria, Calunga coloca um ponto final na conversa: “A gente dá um jeito. To sabendo disso agora. Um dia a gente ganha deles!”.

O pronome “eles”, que já surgira na primeira conversa com o sambista, indica a posição da indústria cultural, encoberta aqui de forma semelhante com o que ocorre em *Rio, Zona Norte*, embora neste último Maurício (Jece Valadão) chegue a se referir aos produtores, gravadores, ao mercado fonográfico de maneira geral.¹⁸⁷ No entanto, agora o negro Calunga que é o atravessador do mundo fonográfico. Porém, como sabemos por suas condições de vida, este “serviço” não lhe traz grandes lucros ou prestígio, já que Calunga é pobre, não tem onde viver e aparentemente nem tem trabalho fixo. Aliás, ele não aparece em outros momentos exercendo diretamente a função de atravessador ou agente da indústria fonográfica, as únicas menções a esta sua ocupação estão na fala de Zé Kéti. Conclui-se, portanto, que a inserção de Zé Kéti no filme propõe uma reflexão sobre o próprio papel do sambista negro, cujo samba não é reconhecido (mais do que uma caracterização de Calunga como agente da indústria cultural).

Todavia, a presença de Zé Kéti e sua música é irônica em *A Grande Cidade*, produzindo também uma crítica em relação ao papel do compositor e seu samba nos filmes anteriores citados. Aqui, Zé Kéti e o samba não simbolizam a cultura nacional-popular autêntica. Ainda que a escola de samba e a festa de carnaval estejam relacionadas ao divertimento da população pobre da cidade, elas não reúnem esta população em uma celebração homogênea da cultura popular, como ocorria nos filmes de Nelson Pereira. Se nestes, o olhar do narrador admirava e valorizava o samba e o carnaval, em *A Grande Cidade*, este olhar é crítico. Se em *Rio, 40 Graus* e em *Rio, Zona Norte* todos personagens principais moradores do morro também são participantes da escola de samba, em *A Grande Cidade*, mal sabemos quem são as pessoas que estão na sequência em que a escola é cenário. Dos personagens populares, Calunga e Jasão frequentam o terreiro, mas Inácio não.

Esta sequência da escola de samba começa com uma série de planos “incompletos”: plano americano das pessoas dançando e planos fechados dos pés e dos instrumentos musicais. Em plano aberto, vemos Luzia conversar com Calunga. Algumas pessoas passam e olham para câmera, outras ficam prestando atenção no diálogo deles. Mesmo que a filmagem tenha ocorrido em uma escola de samba real, a tomada é escura e não vemos muitos elementos na

¹⁸⁷ A fala do feirante no início de *A Grande Cidade* “a vida tá cara, mas a culpa não é minha, senhora”, também remete à essa idéia de que a culpa pelo desajuste social que faz o povo sofrer não é do comerciante, que vende os alimentos, ou do atravessador, que vende os sambas, mas “deles”, de um agente oculto e superior, uma instância maior por trás destes comércios.

mise-en-scène que caracterizem o ambiente. Luzia vê Jasão e a câmera então se aproxima dele lentamente, até o *close* (e contra-plano) que comprova que ele reconhece Luzia, abaixa a cabeça, se vira e vai embora. A música diegética é rompida para a introdução da música extra-diegética, tema de Jasão. Esta música que caracteriza o personagem é mais importante, portanto, do que o samba de fundo.

O carnaval de rua, embora também apresente registros próximos do documentário, não representa uma congregação em torno do samba. Aqui a voz *off* de Calunga, que já descrevemos, comenta a imagem associando o carnaval como um momento de alienação do povo, mas uma alienação necessária e de certa forma benéfica, pra quem passa o resto do ano sem poder manifestar o que deseja. A crítica, portanto, não vem para dizer que, ao invés de dissipar suas energias no carnaval, o povo deveria focá-la para outras questões, como a resolução de seus problemas sociais, por exemplo. Pelo contrário, Calunga é a própria afirmação de que o carnaval deve ser aproveitado. Ainda assim, há em *A Grande Cidade* a consciência do que a festa significa, na intenção de entender porque o povo adere ou não ao carnaval, diferente de uma tentativa de louvá-lo como símbolo do espírito festivo do brasileiro. Nesse sentido, a própria letra do samba-tema de Zé Kéti, faz um comentário irônico:

Essa é a minha cidade
a minha grande cidade
gente sonhando na beira do mar
o povo canta feliz
e faz da vida um carnaval
cantando a gente espanta o mal
Essa cidade do amor
do amor que nos faz viver
gente que canta
não quer sofrer
gente que ama
não quer morrer.¹⁸⁸

Ora, não vemos no filme o povo cantando feliz. Pelo contrário, vemos o sofrimento dos personagens populares no Rio de Janeiro, que, portanto, não pode ser apenas a “cidade do amor”. A cidade é o lugar do penar, da luta cotidiana pela sobrevivência. A beira do mar não é

¹⁸⁸ No roteiro, a letra aparece diferente:

“Essa é a minha cidade / a minha grande cidade / nela é mais fácil sofrer / a gente sofre mas não quer morrer / Cidade do amor / de muito calor, / com toda essa luz / nem vejo minha cruz, / pois nela é mais fácil sofrer / a gente sofre mas não quer morrer”.

como se sonhava, como se imaginava no sertão, em *A Grande Cidade* este espaço só pode continuar sendo o local do sonho, no sentido negativo que tem o sonho de Inácio.

A cidade é o lugar da alienação, pois, para sobreviver, o cidadão precisa esquecer quem ele realmente é, como ocorre no carnaval. No Rio, Calunga encontrou o carnaval, Luzia as vitrines, Inácio o rádio, Jasão o crime. Estes elementos talvez atenuariam seu sofrimento de alguma forma, suficiente para mantê-los na cidade, sem esboçar qualquer resistência, apenas pensando em sua sobrevivência. Já que, mesmo diante de qualquer padecimento, ninguém quer colocar sua vida em risco.

Na música-tema de *Rio, 40 Graus*, o samba é a voz do morro que leva a alegria para milhões de brasileiros. A letra ainda pede a salvação do samba, “essa melodia de um Brasil feliz”.¹⁸⁹ A música que Espírito canta no final de *Rio, Zona Norte*, volta a pedir a preservação do samba, ritmo musical que é do Brasil de forma geral, mas que só o morro mantém vivo.¹⁹⁰ As duas composições de Zé Kéti, fazem portanto a associação entre morro e povo, Rio de Janeiro e Brasil. O samba carioca produzido nas favelas é proclamado como bem cultural do povo brasileiro a ser preservado. Por vir diretamente das classes populares, esse samba traz a alegria, típica do caráter do brasileiro, que, apesar das adversidades que enfrenta, mantém-se sorrindo. As letras reafirmam o que vemos nos filmes.

O samba que Zé Kéti compôs para *A Grande Cidade* retoma suas composições anteriores em uma chave crítica. Em primeiro lugar, porque a idéia de felicidade do povo que a música proclama (em sintonia com os outros sambas de Zé Kéti) aqui ao invés de confirmar, comenta ironicamente as imagens. Em segundo lugar, porque a letra traz a idéia de sofrimento, que só não é pior do que a morte.

A música-tema de *A Grande Cidade* é tocada em três momentos. No início, na feira ainda podemos assumi-la como prenúncio do que viríamos a assistir (povo cantando feliz, carnaval etc). No entanto, na segunda vez em que a música-tema surge já sabemos que isso não é possível, a narrativa confrontou o que a música apresentou - é o momento em que Inácio tenta vender o rádio e Zé Kéti chega no bar de Lourival. No terceiro momento (e nesta última vez ouvimos a letra da música repetida três vezes), o comentário irônico é reforçado. Trata-se do final do filme, Zé Kéti canta a “cidade do amor, do amor que nos faz viver”, quando Jasão e

¹⁸⁹ Letra completa de *A voz do morro*, composição de Zé Kéti:

“Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Salve o samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo de um país / Salve o samba, queremos samba / Essa melodia de um Brasil feliz”.

¹⁹⁰ Letra completa da música no primeiro capítulo.

Luzia já morreram; fala que “o povo canta feliz”, quando Inácio, que não gosta de samba nem de carnaval, buscava um meio de deixar a cidade. Apenas Calunga, com consciência das adversidades na grande cidade, consegue manter-se vivo nela, utilizando dos meios que ela lhe fornece para diminuir seu sofrimento. Este sai correndo pelas ruas do Rio enquanto ouvimos a música-tema.

4.3. Calunga: desilusão do processo revolucionário

A reflexão sobre *Deus e o Diabo* é essencial para avaliar o papel de Calunga em *A Grande Cidade*, e, principalmente, seu olhar e sua voz enquanto narrador do filme. Como dissemos, enquanto o filme de Glauber apresenta o impulso à transformação como vocação histórica do povo brasileiro vindo do sertão, o filme de Diegues tenta analisar o que acontece quando o povo vindo do sertão chega à cidade, e, diferente do que se imaginava, essa vocação histórica não se realiza.¹⁹¹

No final de *Deus e o Diabo*, a corrida de Manuel e Rosa em linha reta marca a projeção para o futuro, “a certeza da transformação radical assumida pelo refrão cantado pelo coro: ‘O sertão vai virá / mar, o mar virá sertão’”.¹⁹² No final de *A Grande Cidade*, a corrida de Calunga nas ruas e depois no anfiteatro no Aterro do Flamengo se dá em curvas e hesitações. Ele ameaça entrar em uma rua, desiste, segue outro caminho. No anfiteatro, ele interpreta, dança, sobe os degraus, desce, volta a subir. Não há certeza nem destino no seu movimento.

Neste sentido, Calunga contrapõe-se a figuras como a de Sebastião, Corisco e Antônio das Mortes. Os três personagens de *Deus e o Diabo* têm em comum a certeza de que a transformação virá. Já Calunga, conhecendo o povo e conhecendo suas circunstâncias, tem certeza apenas de que não adianta lutar. E tem uma convicção maior: a de que o cinema só pode emocionar, fazer rir ou chorar. No epílogo ele diz: “O vaqueiro era duro, valente e perdeu. Adiantou? Se é o que se vive. Contra faca, tiro, amor e traição, eu tenho riso e lágrimas, o manto da memória. A guerra é grande e tá todo mundo nela, eu não”.¹⁹³

¹⁹¹ Sabemos que Glauber pensava a transformação do próprio sertão, e não a migração do povo que lá vivia para o litoral, mas tentamos analisar como o filme de Diegues lida com a idéia de transformação presente no filme de Glauber, considerando que a mudança que de fato ocorreu foi a migração de parte daquela população que vivia na miséria.

¹⁹² XAVIER, *Sertão-Mar*, op.cit., p. 71-72.

¹⁹³ Esta última frase de Calunga poderia ser uma resposta a Antônio das Mortes, que disse em *Deus e o Diabo*: “Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo, e pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa”. Antônio decreta o fim do cangaço para que ocorra a “grande guerra”, reafirmando a certeza da transformação pela violência. Calunga diz que estão todos na guerra, menos ele. Neste sentido, o personagem

Mais uma vez, como vimos no prólogo, Calunga se afirma como sendo o próprio filme. Em sua corrida final, ao sair do espaço delimitado do anfiteatro, ele corre para o fundo, até que sua presença se torne imperceptível no plano longínquo. A idéia é a de que, após o filme passar, a cidade continua como estava antes.

Calunga, portanto, não acredita na religião nem na violência. Mesmo que tenha consciência da situação de exploração na cidade não propõe qualquer ação que tente revertê-la. Propõe apenas o gozo do carnaval. Aliás, é justamente por conhecer a situação de alienação do povo que ele não faz qualquer proposta, ele entende que a resistência daquelas pessoas está na própria tentativa de sobrevivência.

Para entendermos o que estas idéias significam no contexto de realização do filme, vale a pena retomar outros papéis nos quais o ator Antonio Pitanga surgiu, antes de *A Grande Cidade*. Antonio Luís Sampaio, nascido em Salvador, atuou no cinema pela primeira vez no filme de Trigueirinho Neto que se passava em sua cidade natal: *Bahia de Todos os Santos* (1960). No filme, ele representou Pitanga, um dos rapazes marginais na cidade de Salvador, personagem tão decisivo que o ator passou a denominar-se artisticamente como Antonio Pitanga.

Bahia de Todos os Santos inaugurava então o cinema social baiano, que seria incorporado à tradição de cinema brasileiro que daria origem ao Cinema Novo, ao lado de *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1960) e *Barravento* (Glauber Rocha, 1962).¹⁹⁴ De acordo com Maria do Socorro Carvalho, o conjunto de filmes realizado na Bahia do período, embora de autores diversos e com propostas estéticas diferentes, pode ser visto como uma trilogia que discute problemas da sociedade brasileira, tratados inicialmente por meio da injusta realidade social, a partir da questão da fome e de suas representações. A autora defende a hipótese de que os personagens interpretados por Antonio Pitanga em cada um dos filmes reafirmam a proximidade entre as obras. Segundo Socorro Carvalho, os marginais Pitanga, Firmino e Chico Diabo, parecem se deslocar de um filme a outro, como se fossem a mesma pessoa, em momentos diferentes da vida.¹⁹⁵

Esse personagem triplo, no final da adolescência seria um marginal que sobrevivia de pequenos furtos e da venda de contrabando, acabando preso por se envolver em movimentos sindicais, então ilegais (Pitanga - *Bahia de Todos os Santos*). Alguns anos depois, ele chegaria à vila dos pescadores para se esconder da polícia, pois continuava a descarregar contrabando de

pode incorporar o próprio filme, de maneira semelhante ao que ocorre no prólogo.

¹⁹⁴ ROCHA, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, op. cit.

¹⁹⁵ CARVALHO, Maria do Socorro. "Uma trilogia da fome". In: _____. *Nova onda do cinema na Bahia (1958/1962)*. Salvador: EDUFBA, 2003, p. 143-170.

navios e a ser visto como “elemento subversivo” (Firmino - *Barravento*). Mais tarde, já com passagens freqüentes pela polícia por roubo, exploração da mendicância e até assassinato, mantinha-se consciente de sua condição de vítima de uma sociedade injusta, tornando-se um líder entre os que viviam em torno da feira de Água de Meninos (Chico Diabo - *A Grande Feira*).

Pitanga é um personagem relativamente pequeno na história de *Bahia de Todos os Santos*, embora com papel decisivo no encaminhamento da trama. Logo no início do filme, ele é apresentado como o mais insatisfeito do grupo dos jovens marginais do qual faz parte. Pitanga diz-se cansado dos seus pequenos golpes que não sustentavam o grupo. Irônica e agressivamente, declara não saber por que ainda estavam juntos, pois “dava mais certo cada um por sua conta”.

Na maior parte das cenas em que aparece, Pitanga, revoltado pelo contato com a pobreza e as injustiças sociais, está sempre pronto a reclamar de algo ou a brigar com alguém. Obrigado a fugir por causa do incidente que provocou as mortes de um policial e de seu próprio irmão, Pitanga só reaparece no final do filme, depois de capturado. Segundo Carvalho, deve-se imaginar uma exacerbação da revolta do personagem contra as injunções políticas e sociais depois deste episódio e, as primeiras falas de Firmino em *Barravento*, já demarcariam a proximidade entre Pitanga (*Bahia de Todos os Santos*) e o personagem que chega à vila dos pescadores no filme de Glauber Rocha. Pitanga e Firmino têm origem definida em cada um dos filmes e, portanto, sabe-se que não se trata do mesmo personagem, mas ainda assim, segundo a autora, o discurso e as atitudes de um poderiam ser vistas como prolongamentos das opiniões e do comportamento de outro.

Firmino, surge na praia, bem vestido, lembrando o típico malandro da cidade grande, enquanto os homens do vilarejo, seminus, trabalhavam na pesca do xaréu. Cobrado pelo luxo de suas roupas, afirma que teve de “descarregar muito navio escondido da polícia”. Depois de observar com desdém que a vida ali não mudava, começam seus discursos contra a atitude passiva dos pescadores frente à exploração. Segundo Carvalho, “com a consciência política adquirida na proximidade com a luta dos estivadores e as estratégias de sobrevivência aprendidas na rua, Pitanga-Firmino seria em *Barravento* o agente da transformação, o germe de uma revolução que se fazia urgente”.¹⁹⁶

Como, ao final do filme, Firmino afasta-se lentamente da vila de pescadores sem que seu rumo seja definido, a autora diz ser possível pensar que ele deixaria a praia de Buraquinho

¹⁹⁶ Idem, Ibidem, p. 152.

para ressurgir na Feira de Água de Meninos, em Salvador, agora sob o nome de Chico Diabo, marginal de *A Grande Feira*, mais uma vítima da desigualdade social vivida no Brasil. Chico Diabo é apresentado como um ladrão, que rouba jóias, e assassino, por matar um guarda que o interpela na saída da joalheria em um de seus assaltos. O marginal foge da cidade e depois reaparece na Feira de Água de Meninos. Uma empresa imobiliária ameaçava de despejo os feirantes, Chico Diabo anuncia que voltara para resolver o problema (em semelhança à entrada de Firmino na vila de pescadores), propondo colocar fogo na feira.

Todos desaprovam a medida e Chico Diabo é procurado pelo líder sindical dos feirantes para tentar demovê-lo da idéia, porém, ele reafirma com mais veemência a necessidade de uma solução drástica para o problema. Segundo Carvalho, Firmino-Chico Diabo é então mais radical do que em Buraquinho, não hesitando em destruir parte da cidade para que os explorados se dessem conta de sua condição de miseráveis oprimidos pelos donos do poder. Mais uma vez, o recurso utilizado para que o povo se revoltasse e provocasse a mudança é a exacerbação da fome.

A autora concluiu que os três filmes do ciclo baiano estão na raiz da “estética da fome e da violência”. Essa violência seria traduzida na provocação da transformação. Não pretendemos focar nessa acepção dos personagens de Pitanga nos três filmes como uma continuidade, mas sim nessa idéia de que o ator, já no início da década de 1960, representou uma voz que propunha uma ação tendo em vista a mudança de uma realidade de exclusão social. Nesse sentido, mais um filme pode ser incorporado à análise: *Ganga Zumba* - filme de Carlos Diegues, de 1963, que retrata a vida do primeiro líder do Quilombo dos Palmares.

Pitanga interpreta o personagem título de *Ganga Zumba*, o primeiro líder do Quilombo dos Palmares. O ator, portanto, mais uma vez dá voz à conclamação da luta como única forma de resistência à opressão. Em uma de suas falas, o ator volta seu olhar para a câmera, em uma mensagem clara de que o chamado ao combate contra a escravidão também é uma evocação à luta contra a opressão na sociedade contemporânea ao filme.

Como vimos na introdução, embora muitos filmes do Cinema Novo trouxessem atores negros em papéis de destaque (que não eram destinados a eles em realizações anteriores ao movimento), *Ganga Zumba* foi um dos poucos filmes entendidos como proclamador de um discurso negro à época.¹⁹⁷ O que percebemos, de maneira geral, nos filmes aqui citados, é que

¹⁹⁷ NEVES, David. “O cinema de assunto e autor negros no Brasil”. *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*. Rio de Janeiro, Ed. Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, 1968, p. 75-81. Destacamos que, embora elogie *Ganga Zumba*, pelo tratamento dado ao assunto negro, Neves não cita os problemas que envolvem a representação das mulheres negras do filme. Cipriana (Léa Garcia) é representada como uma mulher lasciva e desmotivada em relação à luta pela liberdade. Ela chega a dizer que Palmares era “tolice” e, no momento de fuga, preocupada com

o discurso negro no Cinema Novo só se formaliza e é percebido como tal, quando associado à representação de uma comunidade negra. Em outras palavras, a questão racial só ganharia visibilidade enquanto discurso de um negro para toda uma comunidade que, assim como ele, sofresse diante de uma opressão na qual sua cor ou raça fosse elemento determinante.

Neste sentido, *Barravento* também se destaca no debate sobre o negro à época. Embora Neves, um dos poucos a escrever sobre a questão do negro no Cinema Novo já nos anos 1960, dissesse que, em *Barravento*, o negro era instrumento para a demonstração de uma tese universal (“a exploração humana do trabalho humano”), o autor destaca a importância do papel de Firmino no filme: “Outro dado importante a ser notado é o fato de ter o elemento escolhido para porta-voz sido um elemento de cor e o complexo processo afetivo de identificação do público (das metrópoles sobretudo) ter de funcionar relativamente ao destino de um líder negro”.¹⁹⁸

Ora, se consideramos que esta função de porta-voz esteja na capacidade de análise do personagem, na percepção de uma situação de exploração, e na sua conclamação à luta tendo em vista a transformação desta realidade, podemos dizer que o negro Pitanga desempenha esse papel nos quatro filmes aqui citados: *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento*, *A Grande Feira* e *Ganga Zumba*. Nas quatro realizações, Pitanga atua como o personagem que avalia a conjuntura de opressão à qual o povo está submetido, e propõe uma mudança. Porém, se em *Barravento* e *Ganga Zumba* o “povo” para o qual ele fala é uma comunidade negra, que como ele sente o peso da questão racial na pele, nos outros dois filmes suas falas e atitudes direcionam-se a um “povo” multirracial.

De fato, em nenhum dos filmes há uma concepção de que a opressão sofrida advém do pertencimento racial. Mesmo em *Barravento*, os pescadores são explorados por sua posição inferior em uma sociedade estratificada socialmente e não por serem negros. Em *Ganga Zumba*, a opressão é devido a condição de escravo. Se há relação entre ser negro e ser oprimido, ou ocupar uma posição mais baixa na escala social, nenhum dos filmes produz um discurso neste sentido. De fato, eles afirmam essa relação na imagem, assim como outros filmes da época que já citamos, ao trazerem negros em diversos personagens populares.

um leque, coloca a vida dos companheiros escravos em risco. Dandara (Luiza Maranhão) também não acreditava no início que Palmares pudesse representar uma possibilidade de vida melhor, a personagem aparece como conformada com a divisão social entre senhores e escravos. Segundo Stam: “As duas personagens femininas que se juntam aos fugitivos rumo a Palmares são apresentadas como frívolas e apolíticas, mais como um estorvo do que como uma ajuda na luta. Dandara vê os negros como inevitavelmente servindo aos brancos, e a tentativa desesperada de Cipriana para pegar o leque de Dandara coloca a vida de todos em risco. Como uma rebelde individualista destituída de uma visão social maior, ela contém o germe de uma personagem criada mais tarde por Diegues: Xica da Silva”. STAM, op. cit., p. 329-330.

¹⁹⁸ NEVES, op. cit., p. 77.

Entretanto, seu discurso não especifica uma luta contra o racismo (e nem mesmo chega a afirmar sua existência).¹⁹⁹

No entanto, levando em consideração à recorrência de Pitanga no papel do personagem crítico diante da alienação popular e propositor de uma transformação, podemos repensar a presença do negro nos filmes. Ainda que os realizadores e críticos não tivessem elaborado um discurso especificamente racial sobre estas obras à época, podemos dizer que a análise das mesmas revela o negro como elemento que ocupa a pior posição nas sociedades retratadas e que, por isso, seria o principal interessado na transformação social. No entanto, na proposta desta transformação todos deveriam lutar, brancos e negros, afinal todos oprimidos seriam beneficiados na construção de uma sociedade mais justa.

Percebemos, portanto, nítida e visualmente, que os negros sofrem uma opressão maior, para além de sua condição social. Todavia, não há uma proposta específica, que só poderia se configurar em uma luta contra o racismo. O combate deve ser à desigualdade social, que colocaria fim ao sofrimento dos mais atingidos pela exploração econômica (os negros) e também dos brancos e mulatos pobres. Desta maneira, quando os filmes enfocam uma comunidade negra explorada em uma sociedade desigual (*Barravento* e *Ganga Zumba*), a questão negra parece ganhar uma especificidade que não teria quando a população explorada é representada miscigenada (*Bahia de Todos os Santos* e *A Grande Folia*). Mas, o que afirmamos, é que mesmo dentro de uma população onde negros e brancos são pobres, o negro pode ganhar maior visibilidade no discurso fílmico, principalmente se, a afirmação da exploração e a proposta de mudança se materializarem através de sua voz e atitude.

Voltando ao filme *A Grande Cidade*, já vimos como a presença do pivete e de Zé Kéti, enquanto personagens negros, faz referência a essa concepção do negro como elemento mais explorado na estrutura social. Concepção esta presente em realizações anteriores não só do Cinema Novo, mas também em obras que inspiraram o movimento, como os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos. Concluimos agora sobre o que Calunga representa nessa perspectiva.

¹⁹⁹ Por isso este cinema, nas palavras de Stam, seria “simbolicamente negro”. STAM, op. cit., p. 267. Em *Bahia de Todos os Santos*, o personagem Tonho (Jurandir Pimentel) chega a insinuar a existência do racismo na sociedade, quando afirma que é bobagem o que dizem sobre a cor não importar. Tonho também acredita que a amante estrangeira gosta dele, e ao mesmo tempo o humilha, por causa de sua cor “exótica”. Apesar destas menções à cor da pele, o filme não chega a elaborar um discurso mais claro sobre a questão da discriminação racial. Ainda assim, apenas para citar como a questão foi tratada na época, apresentamos uma menção de Maurice Capovilla que chega a abordar o assunto: “... a superação do seu problema racial [de Tonho] se dá na medida em que ele perde conteúdo de classe para se tornar um ser individual”. CAPOVILLA, Maurice. “Um cinema entre a burguesia e o proletariado. *Revista Brasiliense* (43): 193, set. out. 1962. *Apud* ROCHA, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, op. cit.

A escolha de Pitanga para o papel de Calunga, provavelmente não foi aleatória. Se chamou nossa atenção, provavelmente isso se apresentou de forma mais forte para o público da época. Temos aqui o mesmo ator que, em filmes anteriores sobre a questão da fome e da exploração econômica das camadas mais pobres da população, desempenhou papéis nos quais ele esboçou uma consciência crítica diante desta situação e propôs uma mudança. O papel desempenhado por Pitanga nestes filmes seria próximo de uma visão do próprio narrador dos mesmos.

Em outras palavras, Pitanga (ou os personagens por ele interpretados) seria o portador da mensagem que o próprio filme, como um todo, passava diretamente aos seus espectadores. Esta mensagem, de que uma situação de exploração poderia ser transformada diante de uma luta social de negros e brancos, indicaria, de maneira geral, uma relação com a realidade desses espectadores. Ou seja, há a proposição de uma reflexão, pois assim como as sociedades retratadas nos filmes, o público da época viveria numa sociedade injusta, mas que poderia ser transformada mediante sua ação.

Em *A Grande Cidade*, Pitanga surge em um personagem que guarda semelhanças com seus papéis anteriores, mas que apresenta uma conclusão diferente dos mesmos. Pitanga continua no papel de consciência crítica, ele sabe que a população pobre da grande cidade é explorada. Ele é o único negro dentre os outros personagens principais que representam esta população. E também o único a perceber essa exploração de uma forma que lhe permite lidar com ela, se adaptar à vida possível. Todavia, em forte contraste com os filmes anteriores, a consciência do personagem de Pitanga não o leva a uma proposta de transformação. Pelo contrário, ele afirma que não adianta lutar.

Se *A Grande Cidade* apresenta uma revisão crítica do Cinema Novo, a apreciação do personagem de Pitanga nos leva a uma revisão crítica do papel desempenhado por ele nos filmes anteriores. O dado da reflexão é que os possíveis espectadores dos filmes cinemanovistas não organizaram qualquer reação à situação social opressora, como proposto nas obras. O público do cinema manteve-se passivo. Como membro do povo em *A Grande Cidade*, Calunga examina o porquê desta falta de reação, questionando o próprio espectador no início e fornecendo a sua interpretação no final. Enquanto negro, ocupando a pior posição nessa sociedade, assim como os personagens negros dos filmes anteriores, Calunga tem que desenvolver o melhor meio de sobrevivência possível nas condições em que ele vive.

CAPÍTULO 3

O negro e a cultura nacional-popular nas décadas de 1950 e 1960

1. Cultura popular: transformações históricas de um conceito

Em *Rio, Zona Norte*, como vimos, o melodrama destaca a figura de um negro, compositor popular de samba, e seus infortúnios diante da dificuldade de ser reconhecido como tal. Os elementos clássicos deste gênero cinematográfico são utilizados para produzir uma identificação entre o espectador e o protagonista-vítima. Estes mesmos elementos, combinados a um registro realista, produzem uma crítica social sobre a situação de uma população explorada.

No filme de Nelson Pereira dos Santos há uma caracterização do povo negro, porém a cultura popular, ao se transformar em nacional, passa também por um processo de “miscigenação” pela interferência da classe média e da indústria cultural, representados por agentes brancos. Em outras palavras, o samba é visto como produção autêntica da comunidade popular e negra, mas que depende da classe média branca para sua preservação. Sem a intervenção desta, o samba fica sujeito às interferências da indústria cultural, que retira sua autenticidade e ainda explora e desvaloriza o povo, verdadeiro pólo criador.

Em *A Grande Cidade*, a estrutura fragmentada apresenta a heterogeneidade das classes populares, cujos membros têm como característica comum a pobreza, diante da qual fazem o que podem para sobreviver. O negro Calunga “costura” os fragmentos do filme, às vezes como narrador, outras como personagem, permanecendo em um estado de “semi-consciência” em relação ao desenrolar da história. Calunga também comenta a narrativa, como se ele próprio fosse espectador, mas sem que se estabeleça uma identificação entre o público e o personagem negro.

No filme de Carlos Diegues, a cultura popular é uma diversidade de manifestações, das quais a principal ainda é o carnaval. O samba é negro, mas ao ser apropriado pela indústria, não tem outra utilidade que não a diversão do povo explorado. Neste sentido, pode ser tão alienante quanto a Jovem Guarda ou qualquer outra música que passe pela indústria cultural. Diante da luta pela sobrevivência, as manifestações culturais (dentre elas, o próprio cinema) são válvula de escape e não instrumento de conscientização das camadas populares.

Essa mudança de posição entre os dois filmes expressa transformações significativas no debate sobre o nacional-popular entre fins dos anos 1950 e meados da década seguinte.

Desta forma, realizamos a análise fílmica, para compreender como as obras trazem, em seus temas e em suas estruturas, uma interpretação sobre a realidade e o contexto nos quais elas estão inseridas. Acreditamos que os filmes se inserem em um jogo dinâmico de interferências com a realidade da qual fazem parte, não são meros dispositivos de reprodução passiva desta. Os objetos de análise, constituem-se, assim, como configurações das proposições de seus autores, baseadas em pressupostos teóricos específicos. Entretanto, os filmes podem trazer também expressões e significados que escaparam à consciência de seus realizadores.

Como vimos no primeiro capítulo, em *Rio, Zona Norte* há a apresentação de uma “cultura popular”, a favor da qual a narrativa se coloca. Mesmo que, em diversos momentos, o narrador do filme acabe demarcando sua distância social em relação a esta cultura, há sempre uma defesa da mesma, fazendo com que este narrador oscile entre uma aproximação e um distanciamento do povo. O intuito de preservação da cultura popular prevalece se lembrarmos que o filme contém várias apresentações musicais, expondo diretamente uma manifestação popular urbana que deveria ser preservada: o samba.

Na seqüência que se passa na casa de Maurício, a classe média debate a apresentação do samba de Espírito. Maurício diz tratar-se de uma criação autêntica (que “reflete o que Espírito viu e sentiu”) em oposição ao que ele entende por folclore. Analisamos melhor agora, o que pode ser entendido por folclore no momento de realização do filme.

Os primeiros estudos de folclore no Brasil ocorreram no final do século XIX. Os intelectuais brasileiros que se dedicaram a eles, além da preocupação em resguardar um espaço para as manifestações da tradição na modernidade (comum aos intelectuais europeus), trariam também um questionamento da própria definição de identidade nacional.²⁰⁰ Assim, Silvio Romero, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações folclóricas como o meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional. Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples, considerados testemunhas e arquivos da tradição.

Essas manifestações folclóricas, que estariam presentes principalmente no meio rural, seriam ameaçadas pelo processo de modernização no qual o Brasil buscava se inserir no final

²⁰⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura popular - Românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC-SP, 1985. Segundo o autor, a idéia de valorização da cultura popular já estava presente entre os intelectuais românticos europeus do final do século XVIII e início do século XIX, que, associavam a expressão popular à nacionalidade (e que teriam exercido influência sobre os primeiros folcloristas brasileiros). Em meados do século XIX, quando o termo folclore foi criado, a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor. Os intelectuais que se dispunham a estudar as manifestações populares não pensavam em voltar ao passado como os românticos, pois o projeto iluminista estava diretamente relacionado com a crença na ciência, nas formas racionais de organização social e de produção, na ordem, disciplina e progresso.

do século XIX. Debatia-se uma possível incompatibilidade entre folclore e progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição. Em relação ao nosso passado, mais um agravante: o desafio de salvá-lo concomitante ao desejo de esquecê-lo, no que se refere à colonização, exploração, escravidão e mestiçagem.²⁰¹

Silvio Romero, nos seus estudos sobre as manifestações populares, indica o “corpo das tradições” formado pela relação entre as três raças (branca, negra e indígena), apontando os elementos culturais específicos de cada uma delas e até que ponto estes elementos já estariam fundidos. Assim, Romero investiga quais seriam os agentes transformadores (o mestiço) e os agentes criadores da nossa cultura (as três raças, sendo a branca o principal agente criador). Romero utiliza-se da teoria da seleção natural, elaborada por Darwin, ao afirmar que a mestiçagem formaria um novo tipo em que predominaria o branco. Em sua concepção, negros e índios estariam condenados ao desaparecimento e o mestiço seria apenas uma etapa para a constituição do branco puro como verdadeira raça brasileira.

Porém, em alguns dos autores que seguiram Romero no início do século XX, surgiram dúvidas acerca da esperança na emergência de um tipo homogêneo como resultado desse processo.²⁰² A mestiçagem então só voltou a ser vista de forma positiva na década de 1930, com Gilberto Freyre, para o qual a colonização patriarcal e escravocrata, baseada na miscigenação, teria gerado um determinado padrão civilizatório singular que marcaria nossa nacionalidade. Com a obra de Florestan Fernandes e Roger Bastide, à partir dos anos 1950, há um novo corte, apontando que a integração entre as três raças na sociedade brasileira (índio, negro e branco) não se deu de forma harmônica e nem se completou, já que o racismo persistiria.

²⁰¹ Roberto Schwarz analisou a apropriação de idéias européias por parte das elites brasileiras no século XIX e o modo como isto se formalizou na literatura de Machado de Assis. O liberalismo europeu teria penetrado o campo dos argumentos do Brasil escravista, mesmo que nossa prática econômica e social fosse outra. Por isso, aqui as idéias estariam “fora de centro” em relação ao seu uso europeu. Ver: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2008 (5. ed). SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2008 (4. ed). De maneira análoga, poderíamos considerar a inspiração européia para os estudos folclóricos brasileiros, e a decorrente ambivalência ideológica de se pensar a formação da nação sem querer trazer a tona as consequências do regime escravista e da marginalização dos ex-escravos no pós-abolição.

²⁰² Nina Rodrigues, por exemplo, com uma visão extremamente crítica à mestiçagem, procurou provar, através de seus estudos de antropologia criminal, a degenerescência e tendência ao crime em negros e mestiços. Ver: NINA RODRIGUES, Raymundo. “Mestiçagem, degenerescência e crime”. In: História, Ciências, Saúde-Manguinhos. vol. 15, n. 4, Rio de Janeiro, out./dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702008000400014&script=sci_arttext>. Acesso em 07 Jan. 2013. Euclides da Cunha também não via de bom grado a mestiçagem em geral, embora frisasse a resistência contida no mestiço (branco com o indígena) específico dos sertões. CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009 (4. ed. - 1. ed. de 1902).

Antes de falarmos da pesquisa de Fernandes e Bastide, vejamos como, na mesma época em que se consolidava a sociologia paulista da qual estes intelectuais faziam parte, o movimento folclórico se institucionalizava no Brasil. Com objetivos e métodos diferentes, folcloristas e sociólogos chegaram a resultados também distintos. Luís Rodolfo Vilhena nos adverte que, ao contrário do que estabeleceu Renato Ortiz, o folclore brasileiro não se institucionalizou na década de 1930.²⁰³ Mas esta associação (folclore-década de 1930) seria reveladora da influência, de fato existente, das idéias de democracia racial de Freyre sobre os folcloristas.

Ortiz criticou os dados dos folcloristas por dizerem “pouco sobre a realidade das classes subalternas, [e] muito sobre a ideologia daqueles que os coletaram”.²⁰⁴ De fato, um traço recorrente da produção folclorista (facilmente localizado na sua vertente brasileira) é uma visão idealizada que enfatiza os aspectos “autênticos” e “comunitários” das culturas do “povo”, de maneira a apresentar suas manifestações como uma base adequada para a definição do caráter nacional. Porém, Vilhena recorre a Bakhtin e Ginzburg para nos alertar de que a afirmação do caráter necessariamente autoritário da relação elites/povo talvez negligencie a complexidade que está em jogo.²⁰⁵ Segundo o autor, haveria, também no Brasil, uma relativa circularidade cultural entre elite e povo, um conjunto de trocas que não excluiria a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca seria unidirecional.

Vilhena mostra como a partir da fundação da Comissão Nacional de Folclore em 1947, por Ricardo Almeida, a pesquisa folclórica será colocada como necessária para preservação de uma cultura popular. Sem dúvidas, a obra de Gilberto Freyre teria sido uma influência forte para os participantes do movimento folclórico, principalmente para Manuel Diegues Júnior (antropólogo, pai do cineasta Carlos Diegues). Daí a importância de pensar o movimento folclórico no contexto do período da redemocratização, com a qual combinaria o otimismo de Freyre em relação ao específico da civilização brasileira, a mestiçagem.²⁰⁶

Para o movimento folclórico, interessariam as formas das manifestações tradicionais populares, e não as bases sociais nas quais elas foram produzidas. Já para a sociologia paulista

²⁰³ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão : o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997. ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo, Olho d'água, 1992.

²⁰⁴ ORTIZ, *ibidem*, p. 7.

²⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/ Editora UnB, 2008. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

De forma resumida, podemos dizer que ambos tratam da circularidade, ou influxo recíproco, entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existente na Europa pré-industrial.

²⁰⁶ VILHENA, *op. cit.*, p. 258.

em formação nos anos 1950, o importante seria a forma pela qual estas manifestações se expressavam socialmente, documentando uma sociedade não integrada. Segundo Fernandes, mesmo depois de abolido o escravismo, haveria uma “persistência do passado”, um efeito da incompletude de nossa passagem da ordem tradicional para a moderna, que implicaria na persistência do preconceito racial e teria impossibilitado a integração cultural que os folcloristas imaginavam existir.

Voltando ao discurso de Maurício em *Rio, Zona Norte*, percebemos que, embora oponha a criação “autêntica” de Espírito a uma idéia de folclore, na verdade ele se utiliza dos termos próprios dos folcloristas da década de 1950, em uma proposta também semelhante a destes, de resgate da cultura popular tendo em vista sua preservação. Ao final do filme, após a morte de Espírito, fica ainda mais condenável o erro de Maurício em não ter dado a devida atenção aos sambas do protagonista anteriormente. O violista percebe que não poderá mais resgatar toda produção do sambista, mas que deve ir ao morro imediatamente para preservar o que for possível.

No intuito folclorista de registrar as manifestações populares antes que fossem degradadas ou desaparecessem, é de se supor o resgate de algumas manifestações da cultura negra, ao incorporá-las no que se entendia por cultura popular. Porém, esse processo implicaria necessariamente na ocultação do que existisse de específico em tais manifestações. Em outras palavras, o elemento negro desapareceria para dar lugar ao nacional. Este nacional poderia incorporar algo da cultura que um dia teria sido negra, mas agora na composição de um novo tipo predominantemente branco, ocultando qualquer tipo de dominação e desigualdade racial de base.

A ambigüidade de *Rio, Zona Norte* está em, ao mesmo tempo, colocar-se ao lado deste projeto nacional, mas documentar esta desigualdade racial ocultada por ele. Os elementos de melodrama e de musical do filme tomam o partido do povo, declaradamente. Ao fazer isso, valorizam o que a população representada como negra traz de específico e “autêntico”. Por outro lado, estes mesmos elementos dão força a uma crítica que se constrói em termos sociais. Quanto à questão racial, ainda que não se produza um discurso claro sobre ela no filme, as imagens produzem o sentido de que a população pobre é basicamente negra. Acreditamos que esta é uma das formas pelas quais a realidade (relatada por Bastide e Fernandes) se consubstancia no filme.

Segundo Renato Ortiz, diferente do pensamento folclorista do século XIX, a tradição que surgiu em meados dos anos 1950, e que também se debruçou sobre o nacional-popular,

teria objetivos de ação política junto ao povo. Essa tradição, segundo o autor, teria vários matizes ideológicos:

será reformista para o ISEB, marxista para os Centros Populares de Cultura, católica de esquerda para o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular no Nordeste. Existe, porém, um elemento que as unifica: a tônica política. Graças à reinterpretação do próprio conceito de cultura realizado pelos intelectuais isebianos, pode-se romper com a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico. A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas.²⁰⁷

Tal politização da cultura popular, levantada por Ortiz, permitia o objetivo de levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Contudo, nessa caracterização, o povo seria designado a partir de uma idéia de alteridade que lhe retiraria força política, já que uma vanguarda, não pertencente às classes populares, seria encarregada deste objetivo de levar a elas a consciência crítica. Como vimos, a idéia de uma relação que se dá sempre de cima para baixo tem sido revista por uma concepção que ressalta as trocas ou circularidades entre os diferentes níveis. Ao analisar obras artísticas específicas, objetivamos não apenas constatar um discurso que os realizadores de classe média produziria sobre o povo, mas entender como alguns elementos da realidade social por eles focalizada aparecem na forma destas obras, independentemente da consciência de seus autores.

A conjuntura brasileira na passagem dos anos 1950 para os 1960, especialmente os primeiros anos desta última década, é marcada por uma grande agitação política e cultural. É preciso entender as mudanças que ocorrem neste período no enfoque da cultura popular como

²⁰⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 162.

Sobre o conceito de nacional-popular, lembramos que ele aparece em dois momentos distintos, embora interligados, na obra de Gramsci. Nos *Cadernos do Cárcere* 5 e 6, o nacional-popular aparece vinculado ao tema da literatura. O revolucionário italiano reflete sobre o descompasso entre os intelectuais de seu país e o povo, o que geraria a ausência de uma literatura nacional-popular na Itália. O outro momento está ligado à concepção gramsciana de partido e à articulação de diversos conceitos, como hegemonia, bloco histórico, guerra de posição, revolução passiva, papel dos intelectuais etc. De acordo com Marcos Napolitano, para Gramsci, “a nação seria o espaço de síntese ideal do particular com o universal, na luta pelo progresso da sociedade e pela expressão legítima das classes populares, conforme o ideário de esquerda”. O autor destaca que, no caso brasileiro, essa perspectiva cultural nacionalista tem sua origem nos modernismos dos anos 1920, sendo incorporada à direita e à esquerda a partir da década seguinte. A partir dos anos 1950, a cultura nacional-popular (marca das correntes culturais do PCB) estaria sob influência mais lukacsiana do que gramsciana. Diz Napolitano: “A questão do ‘nacional-popular’ no Brasil foi, antes de tudo, uma idéia força que fez o antigo nacionalismo conservador mesclar-se a valores políticos de esquerda na busca de uma expressão cultural e estética que se convertesse em arma na luta pela modernização e contra o ‘imperialismo’”. A rigor, entretanto, a política cultural do Partido Comunista, após 1958, inclinou-se mais para a estratégia de ‘frentismo cultural’, tributária de Georg Lukacs”. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de livre-docência. FFLCH-USP, São Paulo, 2011, p. 10. Segundo Lincoln Secco, embora a partir de 1945 haja uma primeira divulgação da obra de Gramsci no Brasil, a influência maior de seu pensamento só ocorreria a partir de 1975. SECCO, Lincoln Ferreira. *A Recepção das Idéias de Gramsci no Brasil*. Dissertação (mestrado em história). FFLCH-USP, São Paulo, 1998, p. 72.

parte de um processo mais amplo de transformações econômicas, sociais e políticas do país. O Brasil havia passado pela ditadura varguista e pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, período em que as bases econômica e social da sociedade haviam evoluído rapidamente. As novidades introduzidas, como a industrialização com a participação de multinacionais, incentivada por uma política de abertura ao capital estrangeiro, e a inauguração de Brasília, davam aos artistas e intelectuais da época a idéia de que estavam vivendo um momento de ruptura histórica. No entanto, no momento seguinte (governo Jânio Quadros e João Goulart), o Brasil encontrou sérias dificuldades para manter o ritmo de crescimento econômico do período anterior. Enfrentou-se a renúncia de Jânio Quadros e a tentativa de golpe “adiada” para abril de 1964.

A conjuntura era marcada por indicativos de um processo revolucionário: a expectativa de reformas de base no governo Goulart; as desapropriações para a reforma agrária no governo Brizola, no Rio Grande do Sul; o crescimento das Ligas Camponesas e dos conflitos travados entre posseiros e latifundiários no nordeste do país; e, no âmbito internacional, a Revolução Cubana. Acreditava-se que, pela ação política e militância partidária, transformações importantes ocorreriam na sociedade em um prazo relativamente curto.

Deste modo, temas políticos como o nacionalismo, a democratização, a modernização e a valorização do povo - que estavam sendo debatidos principalmente nas universidades, nos sindicatos e nos partidos de esquerda - ganham importância e marcam profundamente as manifestações artísticas do período. A influência desse clima político-ideológico nas discussões sobre o “povo brasileiro” pode ser percebida na origem e concepções de povo e de cultura popular, por parte dos artistas e intelectuais que organizaram e participaram de instituições e movimentos significativos para o período, como o ISEB, o CPC e o Cinema Novo.

Criado em 1955, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) seria destinado ao estudo, ao ensino e à divulgação das ciências sociais. O Instituto funcionou como núcleo irradiador de idéias e tinha como objetivo principal a discussão em torno do desenvolvimentismo. Para os intelectuais do ISEB, a cultura funcionaria como elemento difusor da consciência crítica. Em seu entender, a dependência do país não se restringiria ao âmbito econômico, englobaria também questões políticas e culturais. Assim, a questão cultural deveria ser encarada como um projeto transformador, que não só procuraria romper com as características imitativas e artificiais da realidade cultural brasileira,

mas que, ao romper com aquelas características, contribuiria também para transformações econômicas e sociais.²⁰⁸

Dessa maneira, os pensadores do ISEB colocaram a cultura brasileira em um novo patamar interpretativo. Para além de expressão autêntica de seu povo, a cultura era concebida também como um projeto de transformação. No seu início, o ISEB se constituiu em um instituto bastante heterogêneo, e provavelmente nem todos os seus membros voltavam suas preocupações para a cultura, mas é inegável que, pelo menos em sua última fase, a questão passou a ser focada de forma hegemônica no seu interior. Os isebianos introduziram no debate cultural brasileiro conceitos como de “autenticidade cultural” versus “cultura alienada”, ou colonialismo cultural versus nacionalismo.²⁰⁹ Este debate está presente na concepção de colonização desenvolvida pelo Cinema Novo e na alegação da violência como forma de libertação nacional nos moldes proposto, por exemplo, por Franz Fanon ou Albert Memmi.²¹⁰ Neste sentido, é importante entender o Cinema Novo como um movimento mais amplo no interior da sociedade brasileira:

O cinema novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente - composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez expressão cultural mais requintada de um

²⁰⁸ MARTINI, Renato Ramos. “Os intelectuais do ISEB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta”. IN *Aurora*, ano III, número 5, dezembro de 2009. Disponível em:

<<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/MARTINI.pdf>>. Acesso em 10 Nov 2012.

²⁰⁹ A questão da autenticidade é pontuada em algumas críticas a *Rio, Zona Norte*. No jornal *Notícias de Hoje*, o filme é apresentado como uma “romantização”, ao trazer o samba como criação autêntica da gente pobre. “No compasso do samba ‘Espírito’ canta a vida da gente carioca”. In: *Notícias de Hoje*. São Paulo, 06/07/1957 (artigo de autoria desconhecida). Décio Vieira Otton diz que o autor do filme apresenta uma visão um pouco romântica da favela e caracteriza Espírito como autêntico e passivo (o que é visto positivamente): “Nada mais autêntico do que Espírito da Luz, o bom Espírito gentil e de coração humano que vence, até o acidente fatal, munido apenas do otimismo dos bons...”. OTHON, Décio Vieira. “Rio, Zona Norte”, 27/11/1957 (recorte localizado na Cinemateca Brasileira sem o nome da publicação). No *Jornal da Bahia*, há um destaque à autenticidade dos pobres e a chave explicativa do filme centrada na exibição de “duas grandes cidades”: “... é uma história da vida no morro e no morro em relação a metrópole da hostilidade entre essas duas grandes cidades, onde a câmera pretende explicar assim o que mantém a coabitação de dois mundos tão disparatados: que a cidade banida para o morro sobrevive lá pelo milagre da sua música autêntica, pela sedução que o samba exerce sobre a cidade erudita cá embaixo e a única coisa que esta cidade dos mais privilegiados não conseguiu devorar foi a alma do morro”. In: “Rio, Zona Norte: o sambista desceu do morro e veio morrer na cidade”. In: *Jornal da Bahia*, 21/12/1958 (autoria desconhecida). Este artigo chama a atenção também por falar na questão racial, ainda que sem aprofundá-la: “o filme pretende também mostrar que o morro se arrisca todos os dias, na pessoa de um compositor seduzido pela idéia de glória e obrigado, pela dificuldade de viver a travar relações com a gente de uma *outra raça*, apesar de criada sobre condições menos adversas, criada também ‘a la brava’, tudo feito através das relações feitas entre dois grupos ferozmente inimigos, sob a intimidade aparente em que vivem e se freqüentam” (grifo nosso).

²¹⁰ O livro de Fanon *Os condenados da terra* (1961), bem como o livro de Albert Memmi *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador* (1960) influenciaram toda uma geração na luta contra o colonialismo, inclusive vale lembrar que o livro de Memmi tem como tradutor e prefaciador o isebiano Roland Corbisier. Ismail Xavier destaca a conexão entre o pensamento de Fanon e os escritos de Glauber Rocha em: XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

amplíssimo fenômeno histórico nacional.²¹¹

Desta forma, o Cinema Novo pode ser visto como uma das manifestações estéticas que se associavam a uma consciência política que tinha como pressuposto um desejo de transformação e de crítica à ordem estabelecida. O ISEB forneceria os alicerces teóricos para as mais diversas correntes que se propunham a debater as questões nacionais nas décadas de 1950 e 1960.

Não se pode afirmar que todos os artistas “engajados” tiveram uma relação com o ISEB, porém as idéias estavam em circulação e o instituto era certamente um grande reproduutor, senão um próprio fabricante destas. O Cinema Novo, assim como o ISEB e outros movimentos que repensavam a sociedade brasileira da época, tinham em comum a concepção do intelectual ou artista não como alguém que vivesse fora da sociedade, ou pairasse acima dela, mas como alguém que vivia em seu interior e que, portanto, deveria produzir e se orientar pela realidade social da qual fazia parte. Assim, para o homem das artes, caberia a opção de tentar de alguma forma interferir nessa realidade e contribuir para sua transformação, convidando o espectador à ação.

A preocupação de transformação social também marcou a criação do CPC (Centro Popular de Cultura) em 1961. O CPC surgiu como dissidência do grupo paulista do Teatro de Arena.²¹² Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e José Renato desentenderam-se com o diretor do Arena, em função do modelo empresarial adotado. A intenção de aprofundar a discussão de acordo com o vocabulário marxista, inspirou Vianinha na redação de uma peça que abordasse os problemas do lucro na sociedade capitalista. Em busca do aparato teórico acerca do conceito de mais-valia, Vianinha aproximou-se do ISEB, onde conheceu Carlos Estevam Martins.

Descontente com o preço das entradas cobrado pelo Arena, após a realização da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, Vianinha, Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman procuraram a direção da UNE com o objetivo de realizar um curso de filosofia que previa encenações daquela peça, o que acabou dando origem ao CPC. Inicialmente, o ISEB seria a principal influência sobre o CPC, que teria assimilado as teses desenvolvidas por Roland Corbisier naquela instituição, segundo as quais, a emancipação econômica e cultural do Brasil se daria através da industrialização (rompimento da estrutura colonial agrícola).

²¹¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 100.

²¹² O Teatro de Arena surgiu em São Paulo em 1950 e representou um novo estilo de dramaturgia a partir da chegada de Augusto Boal e do grupo amador do Teatro Paulista do Estudante (TPE). O Teatro de Arena ficou marcado pelo incentivo ao autor nacional e pela abordagem dos problemas sociais brasileiros.

Os artistas e intelectuais ligados ao CPC davam um novo significado político para a cultura popular, diferente, por exemplo, da concepção dos folcloristas que vimos anteriormente. Segundo Carlos Estevam Martins: “a cultura que o CPC propõe-se a levar ao povo é aquela que seus membros chamam de cultura para a libertação. Trata-se da utilização da vanguarda cultural para a conscientização do povo, o que lhe facultará, posteriormente, a tomada do poder”.²¹³ Há, portanto, nos membros do CPC, um forte sentimento de esperança e convicção em torno da importância da cultura popular para o processo histórico brasileiro considerado singular naquele momento.²¹⁴ Acreditava-se que a cultura popular apoiada em organizações estudantis, operárias e camponesas, seria capaz de promover profundas transformações na estrutura sócio-econômica e nas relações de poder do país, e por isso seria revolucionária.

Por outro lado, a intelectualidade tinha consciência da atuação limitada do CPC, voltada para os universitários, e buscava aprofundar a atuação entre outros grupos sociais. Ainda que timidamente exercida pelo departamento de teatro e cinema, a relação híbrida entre intelectualidade e classes populares teria se consolidado através da atuação do departamento de música do CPC. Miliandre Garcia de Souza apresenta como exemplo, a I Noite de Música Popular realizada em 16 de dezembro de 1962 no Teatro Municipal e os três Festivais de Cultura Popular promovidos respectivamente em 17 de setembro de 1962, fevereiro e 9 de setembro de 1963.²¹⁵

O CPC era uma organização autônoma perante a UNE. No entanto, entre 1961 e 1964, com a disputa pela hegemonia do movimento estudantil e o surgimento de organizações político-partidárias divergentes, a UNE procurou submeter o CPC às decisões de sua diretoria, o que acabou resultando na extinção do grupo. Entre a fundação em 1961 e a extinção em 1964, três nomes integraram a direção do CPC, respectivamente: Carlos Estevam Martins, Carlos Diegues e Ferreira Gullar. As dissidências com o movimento estudantil (existentes desde o início) teriam se agravado na fase final, na qual havia pelo menos duas correntes no interior do CPC: uma corrente majoritária liderada por Vianinha e a outra por Carlos Estevam Martins, ainda presa aos termos do “manifesto”.

²¹³ REIS, Marcos Konder. Centro Popular de Cultura. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, n. 1, p. 78-82, jan./fev. 1963, 1963, p. 79. Citado em SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002, p.71.

²¹⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 109-110.

²¹⁵ SOUZA, op. cit., p. 68.

Garcia de Souza mostra como a crítica dirigida ao CPC pela historiografia da década de 1980 esteve relacionada aos apontamentos de Francisco Corrêa Weffort e Octávio Ianni acerca da influência do populismo e nacionalismo sobre as manifestações artísticas dos anos 1960.²¹⁶ No processo de redemocratização e emergência do pluripartidarismo político, as atividades e estratégias do PCB foram revistas e acusadas por uma suposta inércia frente ao golpe de 1964. A influência do PCB e do ISEB sobre o CPC foi ressaltada, ao mesmo tempo em que suas divergências e contradições internas foram desconsideradas.

Estas críticas tomariam como base o *Anteprojeto do CPC*, escrito por Carlos Estevam Martins, apontando as diferenças existentes entre a arte do povo, a arte popular e arte popular revolucionária. A primeira seria, segundo ele, própria das comunidades rurais, arcaicas, atrasadas, em que o artista não se distingue do povo e se limita a ordenar os fatos do cotidiano, da realidade arcaica da qual faz parte, limitando-se às “necessidades lúdicas e de ornamento”.²¹⁷ Já a arte popular seria própria dos centros urbanos, industrializados, e elaborada por artistas pertencentes a classes sociais distintas do seu público. Para Martins, essa arte “consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente”.²¹⁸ Em contrapartida, a arte popular revolucionária partiria da essência do povo, que só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta com a realidade social da classe destituída do poder. A arte cepecista se identificaria assim com os objetivos do povo e se uniria a ele na luta pela direção da sociedade.

Segundo Garcia de Souza, este “manifesto do CPC” traria uma forma de negação explícita da interpretação de cultura popular promovida anteriormente pelos folcloristas, relacionada a uma idealização romântica. A intenção do CPC não seria de preservação de uma cultura antropológica, mas sim de transformação social. Assim, caberia ao artista revolucionário privar-se conscientemente de alguns recursos técnicos e formais próprios à sua classe de origem, com a finalidade de ser entendido pelo público que escolheu defender.²¹⁹

Entretanto, a orientação de privilegiar o conteúdo em detrimento da forma, procurando estabelecer a comunicação com a classe oprimida, foi contestada no espaço das políticas culturais promovidas sob a sigla do CPC. Segundo Marcos Napolitano, o “manifesto do CPC” deve ser visto como “carta de intenções” ideológicas, e não “documento de regras

²¹⁶ WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (4. ed).

²¹⁷ ESTEVAM, Carlos. “Por Uma Arte Popular Revolucionária”. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 2, maio 1962. *Apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981 (2. ed), p. 130.

²¹⁸ Idem, ibidem, p. 130.

²¹⁹ SOUZA, op. cit., p. 60-61.

técnico-estéticas” para a produção artística da canção engajada.²²⁰ A especificidade formal do teatro, do cinema e da música são extremamente significativas e singulares para serem reduzidas à concepção linear do “manifesto do CPC”. A própria estrutura do CPC estaria em constante transformação, na medida em que novas propostas e objetivos eram formulados, e a formação do grupo já pretendia atuar a partir do “fazer” e não do “pensar”.²²¹

Uma das dissidências que as proposições do *Anteprojeto do CPC* teria ocasionado foi a dos cineastas que produziram, sob o patrocínio do CPC, os episódios do filme *Cinco Vezes Favela* (1962).²²² Estes cineastas, entre os quais Carlos Diegues, aproximaram-se do movimento do Cinema Novo que acenava para outras possibilidades de se realizar uma arte com liberdade de recursos técnicos e formais e também nacional-popular.

No início da formação do CPC e da consolidação do Cinema Novo, as divergências teóricas e metodológicas entre os movimentos não eram tão demarcadas. Porém, quando os cineastas começaram a pensar, para além do conteúdo, uma nacionalização da forma e da técnica, surgiu o impasse com as proposições de Carlos Estevam Martins. Com o tempo, os cineastas do Cinema Novo passaram a rejeitar qualquer tentativa de dirigismo político, ideológico e estético, que identificavam na conceituação de arte popular revolucionária com base nas formulações de Martins.

O Cinema Novo passa a se afirmar então como cinema de autor e produção independente, em oposição à produção industrial desenvolvida pelos grandes estúdios da época (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes, Atlântida).²²³ Em sua concepção, a abordagem de temas populares inserida no circuito comercial acarretava, salvo raras exceções, em ridicularização e estigmatização da cultura popular. Seria o caso, por exemplo, dos filmes *O Pagador De Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *O Assalto Ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962). Assim, para uma produção verdadeiramente nacional-popular, seria fundamental a independência ideológica e financeira, para que cada cineasta pudesse dizer o que quisesse e à sua maneira.²²⁴

²²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em História). FFLCH-USP, São Paulo, p. 56.

²²¹ SOUZA, op. cit., p. 65-66.

²²² Os episódios de *Cinco vezes favela* foram divididos em: *Um Favelado*, de Marcos Faria; *Zé Da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro De Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola De Samba, Alegria De Viver*, de Carlos Diegues e *A Pedreira De São Diogo*, de Leon Hirszman.

²²³ Diz Ismail Xavier: “Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial - terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação”. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004 (2. ed.), p. 63.

²²⁴ Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, o principal alvo do ataque de Glauber Rocha são as “ilusões industriais” (como diz Ismail Xavier no prefácio ao livro). Diz Glauber: “Vencida a chanchada, surgiu o cinema

Um dos apontamentos sobre o tema da identidade nacional e do povo brasileiro, que se tornou bastante popular no meio artístico e intelectual da década de 1960, foi o de Nelson Werneck Sodré, integrante do ISEB e colaborador do CPC, na edição de bolso do livro *Quem é o povo no Brasil?* Segundo Sodré, a contingência histórica, de acordo com os critérios da divisão em classes sociais, interferia na própria definição do povo (que, portanto, não seria estática). Diz o autor: “em tôdas as situações, povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” ou ainda o “conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos como interesse nacional e lutam por êste”.²²⁵ O povo, portanto, teria a tarefa progressista e transformadora de realizar no Brasil uma revolução democrático-burguesa, que o livrasse do imperialismo e do latifúndio.²²⁶

Este povo, dividia-se em vanguarda e massa: “massa é a parte integrante do povo que tem pouca ou nenhuma consciência de seus próprios interesses, que não se organizou ainda para defendê-los, que não foi mobilizada ainda para tal fim. Faz parte das tarefas da vanguarda do povo, conseqüentemente, educar e dirigir as massas do povo”.²²⁷ Portanto, a intelectualidade deveria educar e orientar as massas. O povo não seria sinônimo de classes populares, mas um conjunto ou “frente única” formada por diferentes grupos com o objetivo comum de realizar a revolução brasileira.

Como dissemos, as formulações do ISEB tiveram destaque na circulação de idéias nos ambiente político-cultural de esquerda nos anos 1950 e 1960, inclusive no ambiente cinematográfico. De acordo com Jean-Claude Bernardet, “certamente não se pode falar de um envolvimento programático e preciso com as teses do ISEB, mas de uma espécie de pacto ideológico implícito e tácito”.²²⁸ O autor utiliza essa relação entre cinema engajado e ISEB como hipótese para entender a problemática rural nas primeiras obras do Cinema Novo. Segundo Bernardet, o desenvolvimentismo do ISEB descreve as zonas rurais, o Nordeste e o

comercial como um inimigo maior e complexo do cinema no Brasil. O autor, na sua obsessão criativa, terá de resistir à incompreensão, má-fé, antiprofissionalismo, indigência intelectual do meio e desrespeito mesquinho da crítica”. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 35.

²²⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*), 1962, p. 22 e 37.

²²⁶ Para Marilena Chauí, os livros de bolso ao impor uma pedagogia autoritária como metodologia, apresentam uma semelhança: “nenhum deles traz um único documento, um único depoimento (salvo o de Julião sobre as Ligas Camponesas) onde o próprio povo fale, nem mesmo um único texto que pudesse ser considerado uma fala nacional. Desejos, idéias, modos de ser, práticas, ações, aspirações, tudo é imputado ao povo e à nação, sem que nenhum deles apareça de viva voz”. CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 84.

²²⁷ SODRÉ, op. cit., p. 38.

²²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 39.

latifúndio, como obstáculo à industrialização capitalista - o que se repetiriam nos primeiros filmes do Cinema Novo.

De fato, o Nordeste é tema de alguns filmes do movimento já citados. Todavia, a articulação entre este tema e as idéias desenvolvimentistas que circulavam na época, conjugasse de diferentes formas na linguagem e estrutura interna de cada filme do período. Muitas vezes, inclusive, o que a análise destas obras revela não necessariamente expressa uma intenção consciente de seus autores. Em outras palavras, as idéias desenvolvimentistas do ISEB ou o conceito de nacional-popular vigente no contexto de realização dos filmes podem ser incorporados aos mesmos resultando em diferentes possibilidades de diálogos, correlações e incongruências.

Rio, Zona Norte considerado “precursor” do Cinema Novo (assim como *Rio, 40 Graus*) já trazia o tema urbano à tona. Como vimos, o filme já apontava imperfeições no projeto desenvolvimentista (através da crítica social) e na idéia de aliança povo-classe média (oscilação entre aproximação e afastamento do intelectual em relação às classes populares). *A Grande Cidade* traz a retomada do tema urbano e uma reflexão após a crise daquele projeto. Focaliza novamente os nordestinos, mas agora como migrantes na cidade, e tenta examinar porque aquela esperança do “sertão virar mar” foi frustrada.

Dentre os temas que permanecem do primeiro para o segundo filme que analisamos, destacamos o samba. Ao evidenciar o samba, visto como símbolo do nacional-popular por uma tradição historiográfica já consagrada, os filmes se inserem em um debate sobre a cultura nacional que analisaremos no próximo item.

2. A presença negra na cultura nacional: o samba

Conforme apontamos nos capítulos anteriores, o universo do samba é um dado importante nos filmes *Rio, Zona Norte* e *A Grande Cidade*. No primeiro, temos a trajetória de um compositor que representa uma possível versão para a própria história do samba. Nascido no morro, produzido pelas camadas suburbanas cariocas, o samba teria sido expropriado de seus compositores populares que não tiveram outra opção a não ser vender suas músicas para os agentes da indústria cultural. O samba teria, portanto, origem pobre e negra, mas só se desenvolveria a partir do contato com as camadas médias de artistas e intelectuais brancos. Além disso, só seria divulgado como símbolo nacional com a atuação da indústria cultural. Estes dados, na obra de Nelson Pereira, não representam qualquer diminuição na legitimidade

dessa manifestação artística. Ainda que os criadores do samba sejam explorados, o filme vislumbra uma possibilidade de união destes com a classe média em prol da cultura nacional-popular.

Em *A Grande Cidade*, esta possibilidade não é mais colocada. Perde-se, inclusive, a visão de uma cultura popular autêntica e solidária como pano de fundo para a criação do samba. A música ouvida pelo povo é apresentada como uma variedade que vai de Zé Kéti à Jovem Guarda. A trilha sonora do filme não se limita mais a esse registro popular, há também composições clássicas como as de Heckel Tavares, Ernesto Nazareth e Villa-Lobos e a música norte-americana de Dionne Warwick. Em meio a esta diversidade, o samba ou a música de carnaval representa um dos aspectos dessa cultura popular, não mais caracterizada pelo atributo da autenticidade.

Além disso, a música-tema do filme, o samba *A Grande Cidade*, é utilizada de forma irônica, em uma crítica que reverbera na própria forma do filme. Se, em *Rio, Zona Norte*, o samba extra-diegético ou diegético atua em consonância com o que vemos nas imagens, e sempre na chave de valorização do popular, em *A Grande Cidade* o registro é outro. Aqui, o samba diegético de Zé Kéti não é valorizado pela narrativa que o coloca sempre em segundo plano, enquanto outras ações em primeiro plano devem ser o foco de nossa atenção; o samba extra-diegético ressalta o disparate entre idealização - da festividade do carnaval carioca, do Rio de Janeiro como “cidade do amor” - e realidade.

Considerando estas diferenças, nos debruçamos sobre a bibliografia que analisou o samba enquanto manifestação nacional-popular, parte da qual é contemporânea aos filmes analisados, e constitui-se, portanto, como importantes fontes para alcançar possíveis diálogos dos filmes com esta tradição. Diversos são os nomes de memorialistas, jornalistas, colecionadores, pesquisadores e historiadores que formam o conjunto de estudos sobre o samba carioca. Alguns destes nomes possuem, inclusive, estreita relação com o meio de produção do gênero.

Segundo Elizabeth Travassos, há duas linhas de forças na história da música no Brasil: “a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro”.²²⁹ Silvano Fernandes Baia, acrescenta uma terceira linha de força: o debate entre “modernidade” e “tradição”.²³⁰ Além disto, destaca que, por abordar o modernismo Elizabeth Travassos fala em “reprodução dos

²²⁹ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 7.

²³⁰ BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH-USP, São Paulo, 2011, p.23.

modelos europeus”, mas pensando na música brasileira após a Segunda Guerra Mundial, a grande influência estrangeira será dos Estados Unidos. Assim, reelaborando a proposição de Travassos, Fernandes Baia afirma que três linhas de força tensionam o entendimento sobre a música no Brasil e direcionam o debate: as dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras, entre o erudito e o popular e entre modernidade e tradição. Outra questão destacada é a relação entre produção musical e mercado de bens culturais.

O nacionalismo brasileiro, surgido de forma embrionária em finais do século XIX, consolidou-se como corrente hegemônica no campo da música nos anos 1930 com a liderança de Mário de Andrade. Seu projeto era de construção de uma música brasileira a partir da utilização da música rural, folclórica, e de parcela da música urbana ainda não deturpada por influências do mercado (o choro e o samba “autêntico” poderiam participar do projeto).²³¹ Assim, a influência de Mário de Andrade foi determinante para a música erudita, mas o campo de produção da música popular urbana ficou praticamente indiferente a ela. Contudo, o pensamento sobre esta produção, considerou os textos de Andrade no debate.

Já na década de 1930, foram publicados os primeiros textos sobre o samba carioca.²³² Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman analisaram estas obras e concluíram que o jornalista Francisco Guimarães (Vagalume) delimitou o morro como lugar social do samba, que surge então enquanto território mítico e marca estética. A “roda de samba” seria utilizada como crítica à industrialização que descaracterizava qualquer “autenticidade” da música popular brasileira. Em outras palavras, “A ‘roda de samba’ seria o lugar de uma fala musical coletiva, ‘pura’, ‘espontânea’, onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem”.²³³

Orestes Barbosa, cronista e compositor, apresentava uma visão diferente da revelada por Guimarães, afirmando que o samba era um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro como um todo, embora tenha “nascido no morro”. Também diferente de Guimarães, Orestes Barbosa via no rádio um grande impulso para a afirmação deste novo gênero. Segundo Napolitano e Wasserman: “Orestes Barbosa, mesmo aceitando a origem sócio-geográfica do samba como um dado, afirmava que o processo de diluição em outros espaços sociais e culturais do Rio de

²³¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato & Cia., 1928.

²³² GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978 (2. ed.).
BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978 (2. ed.). Ambos têm primeira edição em 1933.

²³³ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 170.

Janeiro tinham efetivamente consagrado o samba, como gênero musical ‘nacional’, por excelência”.²³⁴

No final dos anos 1940, Almirante e Lúcio Rangel acabaram por demarcar o espaço de um “folclorismo urbano”.²³⁵ Cantor e compositor, Almirante (Henrique Foréis Domingues) fundou em 1929 o Bando de Tangarás junto com Braguinha (João de Barro), Alvinho, Henrique Brito e Noel Rosa; trabalhou em diversas emissoras de rádio produzindo programas, principalmente sobre música popular, e construiu um acervo pessoal sobre o tema. Almirante procurava estabelecer uma ligação entre as origens do samba urbano e o elemento rural, entendido aqui como referência ao sertão nordestino. Nesta perspectiva, o samba seria ponto culminante de várias sonoridades enraizadas em bases culturais seculares.

No início dos anos 1950, o panorama era outro e as marchinhas de carnaval marcavam a vertente mais popular da música brasileira, disputando espaço nas rádios com gêneros estrangeiros, como boleros mexicanos, tangos argentinos e as *Big Bands* norte-americanas. Diante da redução do espaço da música brasileira nos meios de comunicação e da preocupação com a perda de referências para a cultura nacional, o debate sobre a necessidade de se estabelecer a autenticidade do samba voltou à tona. Homens de imprensa preocupavam-se em preservar a memória musical do Brasil (tendo o Rio de Janeiro como microcosmo da nação), sobretudo o material criado nas décadas de 1920 e 1930.

Já apontamos como a complexidade do debate que envolve categorias como folclore e cultura nacional-popular em *Rio, Zona Norte* não se reduz a um discurso definitivo a ser tomado como simples reflexo do contexto dos anos 1950. Podemos relacionar alguns elementos do filme a esta conjuntura, porém destacando que a forma que sua estrutura interna conjuga esses elementos determina uma dinâmica específica, na articulação entre o drama em termos individuais e a explicação social e na atitude oscilante do narrador entre aproximação e distanciamento do povo.

No filme de Nelson Pereira dos Santos enquanto a comunidade do morro, de maneira geral, frequenta a escola de samba, as pessoas que comparecem à rádio prestigiam uma outra vertente musical dele derivada, o samba abolerado ou samba-canção de Ângela Maria e Alaor da Costa. Ângela Maria é uma artista reconhecida pelo público da época, que participou da

²³⁴ Idem, ibidem, p. 171. Ver também o artigo: BARBOSA, Renata Lima. “Um livro chamado ‘Samba’: a construção da imagem do Rio de Janeiro e a definição do ser ‘brasileiro’ e ‘carioca’ pensadas sob o ponto de vista da música popular”, apresentado no XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ, 2006. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Renata%20Lima%20Barbosa.pdf>>. Acesso em 10 Mai. 2013

²³⁵ Expressão utilizada por Enor Paiano. Ver PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), ECA-USP, São Paulo, 1994.

ficção como ela mesma. Antes de ser cantora, Ângela trabalhou em uma fábrica de lâmpadas e foi operária em uma indústria de tecidos. Ela, portanto, era percebida como um exemplo real de artista vinda do povo.

Alaor da Costa era o exemplo fictício da trama. Contudo, se a primeira manteve uma proximidade com o povo, o segundo não. Ângela conversa diretamente com Espírito, aceita ouvir e gravar seu samba. Já no diálogo entre Espírito e Alaor é necessário o intermediário Maurício. Quando Alaor canta o samba de Espírito, este último é desapropriado de sua composição. Mas não por culpa do cantor (Alaor) e sim por ação da indústria fonográfica, que separa o artista de sua classe social de origem, explorada. Ou seja, ao se consagrar como intérprete, Alaor não interage mais diretamente com o grupo que o identificava (comunidade negra do morro). Já no momento da gravação, o samba ganha uma nova interpretação que o distancia de sua origem.

Maurício explicita o papel da indústria cultural, interessada no lucro e não na necessidade de preservação e divulgação do “samba autêntico” como cultura nacional (interesse que deveria ser de Moacyr). A composição de Espírito, *Mexi com ela*, ao ser gravada e transmitida pelo rádio perde sua “autenticidade” de samba de partido alto. O próprio povo reconhece que sua produção foi modificada, como vemos na sequência na casa de Figueiredo.²³⁶ E a obra cinematográfica, ao dar voz a esse povo, posiciona-se ao seu lado, propondo a necessidade de preservação desse “samba autêntico”.

Porém, a postura do filme de estar ao lado do “samba verdadeiro” se efetiva de modo tenso e conflituoso. As oscilações do personagem de Moacyr salientam isso. De início, seus interesses são obscuros, ele não presta a atenção necessária ao sambista e quando resolve resgatar seus sambas, já é tarde. Sua proposta de fazer um balé com as músicas de Espírito é evidenciada de forma irônica pelo filme, na mesma chave em que é interpretada a “autenticidade” que Helena diz que os sambas do protagonista possuem.

Se, por um lado, o filme corrobora com a idéia do samba como manifestação nacional-popular, já que a obra por si é quase um musical que expõe as composições de Zé Kéti, por outro lado, há uma problematização da própria idéia de nacional-popular. Isto, como vimos, substancializa-se na figura do narrador que oscila entre a aproximação e o distanciamento em relação aos setores populares, encarnados na figura paradigmática de Espírito.

²³⁶ Como mencionamos no primeiro capítulo, Espírito e Gracinda mostram-se insatisfeitos com a interpretação de Alaor, ao ouvirem a música no rádio. Gracinda comenta “ele cantou que nem bolero”, Espírito mostra como deveria ser cantado o samba de partido alto, os que estão ali presentes o acompanham.

No final da década de 1950, o surgimento da Bossa Nova tornou o debate sobre a música popular brasileira mais complexo. A indústria cultural e as influências estrangeiras seriam culpadas pela perda de raízes da nossa música. Nesse projeto historiográfico que procurava delimitar as marcas de origem da música brasileira, José Ramos Tinhorão ocupa um lugar destacado. A idéia básica de sua obra é “definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatiza a ligação direta entre ‘autenticidade’ cultural e base social (grupos de ‘negros e pobres’).”²³⁷ Para Tinhorão, a música folclórica seria de autor desconhecido, transmitida de geração em geração; a música popular, em contraposição, seria composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos (discos, partituras, fitas, filmes etc.).

Segundo Tinhorão, enquanto as criações populares se mantiveram organicamente ligadas ao universo “folclórico”, a música brasileira manteve autenticidade. Porém, na medida em que as canções passaram a ser direcionadas aos meios de comunicação, haveria uma dissociação da base social “originária”. A Bossa Nova seria então o momento máximo de ruptura com as origens e com a autenticidade.

Tinhorão afirma que, até a década de 1950, o samba ainda conservava “aquele elemento primitivo fundamental, representado pela correspondência entre a percussão e uma competente reação muscular”.²³⁸ É então que há uma divisão econômica da população da cidade, concentrando-se os pobres na Zona Norte e nos morros e os ricos na Zona Sul. Aparece assim em Copacabana:

uma camada de jovens desligados da tradição, isto é, já divorciados da espécie de promiscuidade social que permitira até então, aos representantes da classe média, participar de certa maneira, em matéria de música popular, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social.²³⁹

Esse “divórcio” que já se manifestava no samba abolido da década de 1940, atingiria o auge em 1958 com a Bossa Nova. O autor realiza uma comparação dos processos de estilização ocorridos nos anos 1930 e 1950. Segundo Tinhorão, na época de Noel Rosa, as classes baixa e média do Rio de Janeiro, embora já diferenciadas, coexistiam em uma mesma área urbana, os cortiços de uns apareciam ao lado das casas de outros. Os sambistas como Noel teriam aproveitado sua relativa intimidade com as classes baixas para chegarem às suas composições. Tinhorão cita um artigo de Juarez Balroso Ferreira intitulado “A propósito de

²³⁷ PAIANO, Enor, op. cit., p. 179.

²³⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997 (3. ed.), p. 36.

²³⁹ Idem, ibidem, p. 37.

samba” e publicado no Suplemento “Letras e Artes” do *Diário Carioca*, de 7 de fevereiro de 1960:

O samba é, portanto, produto do proletariado carioca com predominância negra, dentro de um quadro social em que a segregação era econômica e não racial. *Desse modo, pôde ser facilmente assimilado por aqueles elementos da pequena burguesia em fase de proletarianização (?) e sem predominância racial negra, tornando-se um gênero de música popular tão próprio dos primeiros como dos segundos.*²⁴⁰

Em outras palavras, a ausência de discriminação racial permitiria a harmonização da classe média branca com os sambistas negros. O aumento da distância sócio-espacial entre estes dois grupos faria com que tal harmonização não fosse possível no caso da bossa nova. Tinhorão aponta que os jovens que viviam em Copacabana a partir do fim da década de 1950 já seriam estranhos ao “espírito tradicional da cidade” e aos “costumes das antigas classes populares”, ficando assim sujeitos à influência da cultura estrangeira. Na década de 1960 então, essa classe procuraria nos morros a fonte da vitalidade de uma cultura que não era possível encontrar em seu meio próprio, configurando um momento de “apropriação da cultura popular pela classe média sem cultura própria”.²⁴¹

Vimos que em *Rio, Zona Norte* e *A Grande Cidade* embora exista o registro de uma diferenciação racial (negros interpretando pobres), não há a formulação de um discurso que envolva uma discriminação. Mantém-se uma posição ambígua, pois não podemos dizer que os filmes desconsideram a existência do racismo na sociedade brasileira (já que mostram as péssimas condições de vida da população negra), nem podemos afirmar que formulam uma denúncia clara sobre o mesmo. No entanto, se no primeiro filme permanece a esperança de que o samba poderia promover a harmonização entre comunidade negra do morro e classe média branca, no segundo esta perspectiva é abandonada.

Ao lado do samba, outros ritmos populares marcam presença em *A Grande Cidade*. Calunga dança bolero no baile, Inácio escuta a Jovem Guarda no rádio, o baião ganha destaque ao lado da literatura de cordel na praça pública. Há uma distância, portanto, da idéia do samba associado à cultura nacional presente em *Rio, Zona Norte*. Até mesmo por focalizar os migrantes nordestinos que chegam em grande quantidade em uma nova fase de urbanização do Rio de Janeiro, o filme de Diegues abre espaço a outras manifestações culturais que, mesmo consideradas tradicionalmente como regionais, formam o gosto popular dos habitantes do meio

²⁴⁰ Idem, ibidem, p. 48. Grifos no original.

²⁴¹ Idem, ibidem, p. 78.

urbano. Permanece, contudo, a contraposição com a classe média alienada, que em *A Grande Cidade* ouve música norte-americana.

O negro Calunga (personagem membro do povo ou voz do narrador) não tem o papel que era de se esperar na defesa da cultura nacional. Se em *Rio, Zona Norte*, Maurício era o agente da indústria cultural, Calunga passa a ocupar esse papel em *A Grande Cidade*. Zé Kéti, que interpretou Alaor no primeiro filme (o sambista que faz sucesso), interpreta o sambista explorado no segundo (o que equivaleria ao papel de Espírito em *Rio, Zona Norte*). No filme de Diegues, Zé Kéti negocia a venda do samba na feira com Calunga e depois vai reclamar, no bar de Lourival, pelo fato da música tocar no rádio sem que seja dito seu nome. Calunga, em ambas situações, não lhe dá muita atenção.

Em *Rio, Zona Norte*, a relação do sambista (Espírito) com o intermediário na venda dos sambas (Maurício) é pautada tanto pelo melodrama - que apela às emoções envolvidas na situação, fazendo o espectador se identificar com o primeiro personagem - quanto pela denúncia - que realiza a crítica da exploração sofrida pelo sambista. Dessa maneira, dois aspectos são combinados: o moral e o social. Maurício engana Espírito por ser mau caráter, mas também por ser parte de uma engrenagem maior (a indústria fonográfica), na qual ele é apenas uma peça, que também tem seu poder limitado.

Em *A Grande Cidade*, Calunga é um personagem das classes populares e não temos muitas informações sobre sua atuação enquanto intermediário na venda das composições de Zé Kéti. O que sabemos é que o personagem não é um arauto defensor do samba. Além de não dar muita atenção ao sambista, no baile ele aparece dançando um bolero.

Enquanto narrador, mas também muitas vezes como personagem, Calunga surge como uma voz crítica no filme, que exprime uma desesperança em relação aos outros personagens populares. Em sua concepção, não há nada a ser feito e as manifestações artísticas devem ser desfrutadas como uma possibilidade de expressão para além do trabalho, ao qual o povo é sempre direcionado. No entanto, o samba ou qualquer dessas manifestações, não é considerado portador de uma autenticidade ou de uma capacidade de transformação social.

Como o espectador é mantido sempre em uma posição de distanciamento em relação a Calunga, não o julgamos como “bom” ou “mau” por suas atitudes. Portanto, o prejuízo que Zé Kéti sofre na venda dos sambas não se trata de uma questão pessoal, como no melodrama. Na feira, quando o sambista pergunta “será que eles compram esse também?”, Calunga responde “eles é que escolhem”. No bar, quando Zé Kéti reclama da ausência de seu nome no samba,

Calunga diz “um dia a gente ganha deles”. Este “eles” indeterminado provavelmente se refere à indústria fonográfica.

As aparições de Zé Kéti em *A Grande Cidade* são descoladas das questões principais da diegese, o que corrobora a idéia de que o compositor surge com uma intenção específica de discussão do processo que ele representa por parte do realizador do filme. Não acreditamos que se trate de uma homologia entre a estrutura de relações entre as personagens e a estrutura de relações de classe própria à sociedade brasileira da época. O que o filme de Diegues faz é propor a referência alegórica entre seus personagens e situações com semelhantes em realizações cinematográficas anteriores, pretendendo realizar uma autocrítica ao próprio Cinema Novo. Neste sentido, a presença do samba evidencia uma consciência de que ele não é mais visto como “produção cultural autêntica” de um “povo homogêneo”, como ocorria nos primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos, considerados inspiradores do Cinema Novo.

Ainda em relação ao tema da expropriação cultural, destacamos o trabalho de Muniz Sodré, publicado nos anos 1960. O autor defende que a expropriação definia a lógica de um processo produtivo que deu à classe média poder econômico para influenciar a indústria fonográfica. Mesmo após décadas de mudanças impostas por essa indústria, o samba teria um núcleo de sincopação que, segundo Sodré, garantiria sua identidade músico-cultural. Assim, o samba é visto como um movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros, que seria uma forma de resistência ao modo de produção da sociedade carioca do início do século XX.²⁴²

A socióloga Ana Maria Rodrigues também trabalhou com o conceito de expropriação cultural do negro, aplicando-o ao universo específico das escolas de samba e dos desfiles de carnaval. Mas, diferente de Sodré, a autora defende a tese de que o “branqueamento” e “usurpação” das festividades afro-brasileiras representou mais uma estratégia ideológica de afirmação da “democracia racial brasileira”.²⁴³ Para ela, o caráter étnico das associações carnavalescas dos negros seria enfraquecido. Rodrigues chega a falar em uma “virgindade” das primeiras manifestações carnavalescas dos negros e a reafirmar que nas favelas o samba ainda poderia evoluir e se fortificar.

²⁴² SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998 (2. ed). No prefácio à segunda edição o autor diz “havíamos partido de um ponto considerado obscuro por Mário de Andrade - a questão da sincopa interativa nas músicas da diáspora negra - e que nos pareceu, este sim, o verdadeiro ‘mistério do samba’”, p.7. Sodré rejeita, portanto, o discurso de que o samba seria uma sobrevivência consentida, apenas uma matéria-prima para um mistura cultural realizada de cima para baixo.

²⁴³ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro, espoliação branca*. São Paulo, Hucitec, 1984.

As revisões bibliográficas recentes têm procurado criticar a própria categoria “origem”, como eixo de um projeto historiográfico para a música popular brasileira. José Miguel Wisnik destacou o jogo social ora de reconhecimento, ora de exclusão entre sambistas e elites. Para o autor, o pacto-populista pós-1930 mesmo não resolvendo o problema da incorporação daquele sujeito do samba, ao menos criava um simulacro de identidade que o incorporava no projeto nacional. As forças do mercado acabariam forçando um reconhecimento do samba e intelectuais do Estado Novo passariam a defender sua “domesticação”.

Em seu livro publicado em meados do anos 1990, Hermano Vianna destaca que o samba não nasceu “autêntico”, mas foi “autenticado” ao longo dos anos 1920 e 1930. Na medida em que o samba passa de música “marginal” a música “brasileira”, uma tradição seria inventada. Esta passagem do samba a símbolo cultural da nação seria parte de um processo maior de valorização da mestiçagem para formação da identidade brasileira.

Vianna lembra que no final do século XIX, o debate intelectual já associava a questão da identidade nacional ao problema do “atraso” do Brasil. O mestiço acabou se transformando no bode expiatório do atraso, os intelectuais olhavam com desprezo para manifestações culturais como os ritmos negros pré-samba e a feijoada. Foi Gilberto Freyre que executou a “façanha teórica” de dar caráter positivo ao mestiço. Segundo o autor,

A mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher, entre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil aquelas que melhor se enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional. [...] Porém, durante as primeiras décadas do século XX, os mulatos e o urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira. No campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções “caipiras” paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais.²⁴⁴

Embora a teoria apresentada em *Casa-grande & senzala* também fosse homogeneizadora, a mestiçagem passa a ser vista como positiva na construção da brasilidade. Desta forma, há uma ruptura com o tipo de reflexão sobre a cultura brasileira que vinha sendo feita até então. A partir daí, os produtos da mestiçagem, como o samba, poderiam ser utilizados na valorização de uma identidade nacional.

Segundo Vianna, no início do século XX, o campo da música popular ouvida no Brasil era regido por uma extrema variedade de estilos e ritmos. Nos anos 1930, o samba

²⁴⁴ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012 (2. ed), p. 70.

carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro e outros gêneros aqui produzidos passaram a ser considerados regionais. Em torno das escolas de samba, criou-se então um aparato de defesa de uma pretensa pureza, condenando toda modificação introduzida no samba (ainda que o samba produzido ali já fosse na verdade uma mistura de várias expressões musicais). Diz o autor:

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas - e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.²⁴⁵

Poderíamos dizer que os filmes, enquanto produtores de discursos sobre o samba e a cultura nacional-popular, se inserem nesse debate que apresentamos (ainda que não fosse intenção de seus realizadores dialogar com qualquer autor específico). *Rio Zona Norte* apresenta o samba como a grande manifestação da cultura popular: envolve negros e brancos, é produzido pelos moradores do morro, mas chama a atenção da classe média e da indústria cultural. O samba é, portanto, afirmação de uma cultura nacional-popular mestiça que possibilita a reunião entre intelectuais e classes trabalhadoras.

Espírito (metonímia do próprio povo) é negro, como os sambas que ele compõe, mas sua produção parte do morro para se tornar nacional pela mediação da classe média branca. A morte de Espírito explicita, no entanto, os limites desse percurso: ele agoniza porque os mediadores não cumpriram seu papel de protegê-lo do desamparo material, deixando-o à deriva dos interesses da indústria fonográfica. Contudo, há esperança quando Moacyr conversa com Honório após a morte de Espírito, sinal inequívoco de novas formas de aproximação entre a classe média e a cultura popular.

Esperança que não existe mais em *A Grande Cidade*, não há mais a proposição de união entre grupos sociais tendo em vista a preservação de uma cultura popular ou a transformação social. Na apresentação do filme, Calunga já diz “só tenho medo da morte, o resto que se dane”. Já não acredita-se que a cultura popular possa ser instrumento de conscientização do povo tendo em vista uma transformação político-econômica.

²⁴⁵ Idem, ibidem, p. 151.

Por isso, no filme de Diegues não interessa mais definir quem é povo e qual sua cultura “autêntica”. O carnaval é a grande festa que mobiliza a população. Entretanto, nem todos participam dela, Inácio fica de fora por opção, se refugia na igreja. A festa e a mobilização pelo samba já não têm outro objetivo que não o de “válvula de escape”, considerando todos os outros dias de “recalque” em que as pessoas vivem. O negro Calunga não é mais visto pela chave do “autêntico”, mas é apresentado como melhor exemplo de adaptação à grande cidade. Adaptar-se significa modificar-se, combinar convenientemente novos elementos com o que trazia em sua origem, acomodar-se. A posição de Calunga, em curtir o carnaval, em viver na malandragem, não é criticada, pelo contrário, é apresentada como uma maneira inteligente de se sobreviver diante das dificuldades. No último item analisaremos como essa desilusão com o povo e com o projeto de cultura nacional-popular que surge no filme de Diegues se relaciona com a conjuntura social pós-golpe militar.

Aqui mostramos uma tradição de pensamento sobre a cultura brasileira, que veio se construindo desde a década de 1930 e na década de 1950 ainda apontava o samba, de maneira geral, como símbolo da cultura nacional miscigenada. Como dissemos, esta concepção, dissolve o elemento negro específico de nossa formação. Veremos agora, como se desenvolve o debate sobre o negro e sua situação econômica no Brasil nos anos 1950, buscando entender como a questão racial era analisada na época não só no que se refere à cultura, mas também à sua inserção na sociedade brasileira, de maneira mais geral.

3. A situação econômica do negro na década de 1950 e o Projeto UNESCO

Nos anos de 1951 e 1952, a UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) patrocinou uma série de pesquisas sobre as relações raciais no Brasil. As investigações foram desenvolvidas em regiões economicamente tradicionais, como o Nordeste, e em áreas modernas localizadas no Sudeste, tendo em vista apresentar ao mundo os detalhes de uma experiência, no campo das interações raciais, que era julgada singular e bem sucedida na época, tanto interna quanto externamente.²⁴⁶

O projeto da UNESCO entrava em sintonia com as crescentes preocupações da agência internacional com o racismo. Após os resultados catastróficos da Segunda Guerra Mundial, a UNESCO foi criada tendo como um de seus objetivos a reflexão sobre o conflito internacional e sobre o Holocausto. A persistência do racismo, especialmente nos Estados

²⁴⁶ MAIO, Marcos Chor. “O Projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 14, outubro/99, p.141-158.

Unidos e África do Sul, o surgimento da Guerra Fria e o processo de descolonização africana e asiática mantiveram a atualidade da questão racial. A UNESCO, em perspectiva igualitária e universalista, estimulou a produção de conhecimento científico a respeito do assunto, abordando as motivações, os efeitos e as possíveis formas de superação do fenômeno.

Desde o século XIX, relatos de viajantes, cientistas, jornalistas e políticos europeus e norte-americanos registraram certa surpresa com a convivência pacífica entre as raças e etnias (brancos, negros e índios) no Brasil, que contrastava com a experiência norte-americana. Entretanto, foi no contexto do pós-genocídio nazista que o país adquiriu ainda maior notoriedade quanto ao panorama de suas relações raciais.

O projeto UNESCO contemplaria, de início, apenas a Bahia.²⁴⁷ Uma longa tradição de estudos sobre o negro na cidade de Salvador desde o final do século XIX destacava a forte influência da cultura africana no local, visto como privilegiado em termos de convívio entre as raças, o que parecia adequado aos propósitos da UNESCO.²⁴⁸ Contudo, alguns cientistas sociais se posicionaram pela ampliação do projeto, argumentando à favor da inclusão de São Paulo e Rio de Janeiro no estudo.²⁴⁹ As justificativas eram de que os dois estados passavam por um rápido processo de industrialização e urbanização que estaria indicando sinais claros de tensões raciais. Além disso, somam-se aos fatores que influenciaram na inclusão de São Paulo no projeto, a importância das instituições de pesquisa e ensino já existentes (principalmente a Universidade de São Paulo e a Escola Livre de Sociologia e Política) e a especificidade que se considerava ao fenômeno racial na região, que havia atraído grande número de imigrantes brancos e por isto poderia apresentar um quadro de tensões raciais mais acirrado. Recife também foi incorporada ao projeto, atendendo a pedido de Gilberto Freyre, que havia criado o Instituto Joaquim Nabuco (IJN) na cidade, e já gozava de grande prestígio no momento.

²⁴⁷ Ver MÉTRAUX, Alfred. "UNESCO and the racial problem". In: *International Social Science Bulletin*, vol. II, nº 3, 1950, pp. 384-390.

²⁴⁸ Ver FRAZIER, Franklin. "The Negro Family in Bahia, Brazil". In: *American Sociological Review*, vol. 7, n. 4, 1942, pp. 465-478. PIERSON, Donald. *Negroes in Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 1942.

²⁴⁹ O primeiro a se posicionar pela ampliação do projeto foi Otto Klineberg, que entre 1945 e 1947, foi um dos responsáveis pela criação e desenvolvimento inicial do Curso de Psicologia da Universidade de São Paulo. Klineberg trabalhava na interface antropologia/psicologia social e desde os anos 20, influenciado pelo seu mestre Franz Boas, encontrava-se na linha de frente do combate ao racismo. O sociólogo brasileiro Luiz de Aguiar Costa Pinto manifestou-se no mesmo sentido. Costa Pinto havia participado dos debates acerca do estatuto científico do conceito de raça na UNESCO, em dezembro de 1949, que resultou no primeiro *Statement on Race*. Em correspondência com Alfred Métraux (antropólogo responsável pelo Setor de Relações Raciais do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO), ele argumentou que as pesquisas e análises poderiam realizar-se também no Rio de Janeiro, na perspectiva de uma sociedade em processo de industrialização. Ver: MAIO, Marcos Chor. *A História do Projeto Unesco: Estudos Raciais e Ciências Sociais no Brasil*. Tese (doutorado em Ciência Política), Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (Iuperj). Rio de Janeiro, 1997.

Roger Bastide, professor da Universidade de São Paulo desde 1938 e importante referência nos estudos sobre a cultura afro-brasileira, foi convidado a colaborar com o projeto. Bastide acabava de representar a França no 1º Congresso do Negro Brasileiro, realizado em agosto de 1950, no Rio de Janeiro, sob o patrocínio do Teatro Experimental do Negro (TEN). O evento tinha por objetivo aproximar cientistas sociais e intelectuais, em geral, do movimento negro, em busca da associação entre trabalho acadêmico e intervenção política, com a intenção de oferecer alternativas para a redução das desigualdades sociais existentes entre brancos e negros.

É freqüente afirmar-se que a pesquisa da UNESCO frustrou as expectativas iniciais da instituição.²⁵⁰ Na esperança de encontrar a chave para a superação dos conflitos raciais vividos em diversos contextos internacionais, a agência intergovernamental teria acabado por se ver diante de um conjunto de dados sistematizados sobre a existência do preconceito e da discriminação racial no Brasil. De fato, havia dentro da UNESCO uma imagem extremamente positiva do país em relação ao assunto. O Brasil se apresentava como experiência privilegiada para desqualificar a importância conferida aos conceitos raciais em nome da promissora miscigenação e assimilação. Entretanto, o projeto se desenvolveu de forma mais complexa.

As investigações realizadas na Bahia e em São Paulo alcançaram maior repercussão, até mesmo em termos internacionais, do que aquelas levadas a efeito no Rio de Janeiro e em Pernambuco. Florestan Fernandes analisou as influências adversas à assimilação do negro à ordem social competitiva em São Paulo, desenvolvendo a idéia de que se engendrou um “mito da democracia racial”, através do qual não se formalizaram barreiras à ascensão do negro e se isentava o branco de qualquer responsabilidade pelos efeitos da abolição. Segundo o autor, o negro ou “preto” permaneceria como categoria racial e social, como reminiscência da antiga ordem escravista e não integrado à nova ordem capitalista. Diz Fernandes:

Enquanto se manteve nessa condição, o “negro” vivia numa sociedade organizada em classes sem participar do regime de classes. O termo “preto” permitia selecionar a cor como marca racial para distinguir, a um tempo, um estoque racial e uma categoria social em situação societária ambígua, para não dizer francamente marginal.²⁵¹

²⁵⁰ ANDREWS, George Reid. *Blacks and Whites in São Paulo, Brazil, 1888-1988*. Madison, University of Wisconsin Press, 1991, p. 3 e 7. VIOTTI da COSTA, Emilia. “The Myth Of Racial Democracy: A Legacy of Empire”, in *The Brazilian Empire: Myths and Histories*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985, p. 238. HASENBALG, Carlos A., “Entre o Mito e os Fatos: Racismo e Relações Raciais no Brasil”, in M. C. Maio & R. V. Santos (orgs.), *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996, p. 238-239. SKIDMORE, Thomas E. *Black Into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. Durham, Duke University Press, 1993(2. ed.), p. 215-216.

²⁵¹ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes* (vol. 1). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996, p. 280 (4. ed. [1.ed 1964]). A questão da transição na sociedade brasileira das relações de trabalho

Segundo Florestan, as relações dos negros e mulatos com os brancos também não eram tipicamente relações de classes, mas sim relações tradicionalistas e patrimonialistas, como resultados arcaicos de dominação racial. Embora sua pesquisa tenha sido realizada na cidade de São Paulo, acreditamos que seus resultados fornecem uma chave explicativa que poderia se estender a outras grandes cidades brasileiras da época.²⁵² Dizemos isto porque as relações descritas possibilitam uma interpretação da questão racial presente em *Rio, Zona Norte e A Grande Cidade*.

Há indícios de que a população do morro, representada nos filmes, vive marginalizada não só espacialmente, mas também em relação à ordem econômica da modernização capitalista, dada a informalidade das relações de trabalho e a presença do paternalismo. Em *Rio, Zona Norte*, o sambista Espírito não consegue assinar contrato com a gravadora nem garantir qualquer direito sobre suas composições, ficando dependente do dinheiro que Maurício lhe dá, de acordo com sua “boa vontade”. O protagonista tem uma relação de trabalho informal também com Figueiredo, faz “uns biscates”, avisa que não pode trabalhar em um dia, mas pede um vale. O patrão é, ao mesmo tempo, compadre e amigo, prometendo ajuda na tendinha que Espírito pretende abrir, mesmo sendo, nesse caso, seu concorrente. Dentro do melodrama, tanto pelo mal (Maurício), quanto pelo bem (Figueiredo), Espírito tem suas relações de trabalho definidas pelo paternalismo. São relações informais, não determinadas pela lei, nas quais os termos do serviço (inclusive o salário) parecem ser arbitrários, dependem de Maurício ou Figueiredo.

Outro personagem do morro, Honório trabalha numa marcenaria, onde parece ter autonomia para realizar a construção da tendinha de Espírito, que acaba sendo interrompida por falta de dinheiro, o que caracterizaria um trabalho “por conta própria”. Figueiredo, como dissemos, é dono do próprio negócio, um armazém. Negócio pequeno, localizado no morro onde o personagem mora e mantém suas relações sociais. Na disposição das forças sociais, Figueiredo não constitui uma classe privilegiada, nem antagoniza com os personagens populares. Espírito, portanto, mesmo que conseguisse ter sua própria tendinha, também não deixaria de ser povo. Quanto à Adelaide, há uma sugestão de que ela trabalhe como empregada

escravistas para as tipicamente capitalistas foi tratada por CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001 (2. ed).

²⁵² O próprio Florestan e outros autores que tratam da época caracterizam a cidade de São Paulo como um local no qual o preconceito contra o negro seria mais aberto em comparação ao Rio de Janeiro. Guardadas as especificidades das relações raciais em cada local, analisamos aqui justamente o preconceito “disfarçado” ou não explícito que acreditamos se aplicar ao Rio de Janeiro da década de 1950, assim como a outras cidades brasileiras em processo de modernização e urbanização, que se combina com o recebimento de migrantes e aumento das favelas.

doméstica, a personagem diz “a patroa deve estar fula e ainda tenho que levar esse trambolho” (referindo-se ao filho). Possivelmente outra relação de trabalho informal.

Mesmo considerando que *Rio, Zona Norte* retrate uma população do morro majoritariamente negra (com exceções, como Figueiredo) sem produzir um discurso especificamente racial, os elementos que apresentamos são representativos da inserção do negro no universo do trabalho nos anos 1950. Já nos anos 1960, em *A Grande Cidade*, conseguir um trabalho que permita uma sobrevivência digna continua sendo um problema para os personagens populares.

Luzia já afirma de início a Calunga que não volta para o sertão. Quando ele questiona o que ela fará na cidade, ela pergunta o que os outros fazem, Calunga responde “cada um se vira como pode”. O paternalismo é o meio que Luzia encontra para se tornar empregada doméstica na casa de Regina (cujo marido era conhecido do tio de Luzia). Inácio trabalha na construção civil. O operário caracterizado como alienado, diz que seria possível ascender na profissão e até chegar a mestre, mas que ele prefere voltar para o sertão, onde é “seu lugar”. Jasão veio do sertão em busca de uma condição melhor de vida, porém acabou envolvido na criminalidade para matar a fome. Seu parceiro nos crimes é um pivete negro. Calunga, o único negro entre os personagens principais, diz que faz “tudo”, mas não o vemos trabalhar em nada. Na verdade, ele incorpora o malandro, sempre passando o tempo, aproveitando o carnaval. Sua atitude, de acordo com o filme, derrotada a esperança de que as classes trabalhadoras realizassem a revolução, ganha destaque como a melhor adaptação à cidade.

Os filmes dialogam, portanto, com uma realidade na qual a população pobre se inseria de forma bastante precária no mundo do trabalho, muitas vezes dependendo das relações paternalistas para conseguir um emprego que ainda não lhe garantia condições dignas de vida. Por outro lado, em relação à questão específica do negro, os filmes não avançam no debate já presente na sociedade à partir do Projeto UNESCO, desenvolvido já no início dos anos 1950 e incorporado por movimentos negros, como o TEN, nos anos seguintes. Ainda que a questão ganhe visibilidade em *Rio, Zona Norte* e *A Grande Cidade*, os discursos fílmicos produzidos se concentram na crítica à exploração das classes populares, sem focalizarem a especificidade do negro neste grupo.

4. O ativismo negro dos anos 1950 e 1960 - apresentação do exemplo do TEN (Teatro Experimental do Negro)

Na análise sobre a questão racial nos filmes *Rio*, *Zona Norte* e *A Grande Cidade*, relacionamos, de forma geral, como o negro surge no cinema dos anos 1950 e 1960, principalmente no Cinema Novo. Apresentamos agora a inserção do negro em um outro movimento cultural da época, o teatro.

Os estudos sobre movimentos negros no Brasil apontam para três momentos principais até os anos 1980: Frente Negra Brasileira (FNB) nos anos 1930; Teatro Experimental do Negro (TEN) nos anos 1940 e 1950; e Movimento Negro Unificado (MNU) no final da década de 1970 e início de 1980.²⁵³ Nesta perspectiva, muitas vezes o TEN é visto como um movimento menor comparado com os dois outros períodos da militância negra.

No entanto, o TEN teve importância fundamental não só na valorização do negro no teatro e na criação de uma nova dramaturgia, mas também por sua ação social. O projeto do Teatro Experimental do Negro envolvia diversas ações de cidadania com o elenco, recrutado entre operários, empregadas domésticas, modestos funcionários públicos e moradores dos morros, de maneira genérica, sem profissão definida. Sua atuação dava-se no sentido da conscientização de seus participantes (semeando a discussão sobre o negro na dramaturgia e nos palcos) e também no envolvimento dos mesmos em diversas atividades que objetivavam proporcionar uma melhor qualidade de vida a essa população negra.

Geralmente, o negro ocupou lugar de escravizado no teatro brasileiro até o final do século XIX. No início do século XX, essa situação sofreu uma pequena mudança, com o renascimento da comédia, dando lugar para negros interpretarem as empregadinhas maliciosas, moleques de recado etc. Ainda assim, os personagens negros tinham pouca ou nenhuma caracterização humana, se envolviam em dramas e conflitos pessoais pouco expressivos. A conjuntura em que o TEN inicia suas atividades, no final do Estado Novo, tinha trazido novamente as temáticas da identidade nacional e de um projeto de nação. Desta maneira, a intelectualidade que passou a valorizar a experiência do TEN estaria envolvida numa tentativa

²⁵³ ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru: EDUSC, 1998. FÉLIX, João Batista de Jesus. Pequeno histórico do movimento negro contemporâneo. In: SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz e REIS, Letícia Vidor de Sousa (Orgs.). *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999. HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000. SANTOS, Joel Rufino dos. O Movimento Negro e a crise brasileira. In: *Política e Administração*, número 2 (jul-set. 1985), São Paulo, p. 287-307.

de modernização ou renovação cultural do país. Ainda assim, a idéia de um teatro negro repercutiu negativamente em parte da imprensa e intelectualidade cariocas.²⁵⁴

Além da encenação de várias peças centradas na temática racial, o TEN organizou concursos de beleza e artes plásticas, promoveu intensa atuação político-social através de convenções, conferências, congressos, seminários, cursos de alfabetização e iniciação artístico-cultural para negros. O TEN participou diretamente de cinco eventos de cunho eminentemente político-ideológico do período: a Convenção Nacional do Negro Brasileiro (São Paulo, 1945 e Rio de Janeiro, 1946); a Conferência Nacional do Negro (Rio de Janeiro, 1949); o I Congresso do Negro Brasileiro (Rio de Janeiro, 1950) e a Semana de Estudos sobre Relações de Raça (Rio de Janeiro, 1955). As outras realizações do teatro foram de caráter assistencial, social, cultural e científico. Em 1949, foi fundado o Instituto Nacional do Negro (INN), que teria caráter científico e seria dirigido pelo sociólogo Guerreiro Ramos. Em 1968, foi instalado o Museu de Arte Negra e o curso de arte negra. Foram editados um jornal e quatro livros - *Relações de raça* (1950), *Drama para negros e prólogo para brancos* (1961), *TEN – testemunhos* (1966) e *O negro revoltado* (1968). O periódico *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, teve dez números e circulou entre os anos de 1948 e 1950.²⁵⁵

Do ponto de vista estético, talvez a melhor (e primeira) análise do TEN tenha sido feita por Bastide, em 1974. Para diferenciar o teatro negro engajado do Brasil, em relação a outras experiências diaspóricas, Bastide afirma:

O teatro negro brasileiro aceita o ideal de democracia racial, que é a ideologia própria do Brasil, mas há sempre uma defasagem possível entre a realidade e o ideal, que provem de curtos-circuitos na imagem que uns formulam dos outros. Portanto, é preciso ir, a cada momento, adaptando as respectivas estratégias dos jogadores, porém aceitando, ao mesmo tempo, as regras racionais do jogo. Na medida em que o teatro negro optou pelo discurso com vistas a uma práxis, ele é, antes de mais nada, do tipo estratégico – e não, como nos Estados Unidos (ou na França, com Genet), do tipo revolucionário.²⁵⁶

Segundo o autor, o projeto do TEN viria perturbar a harmonia racial vigente no Brasil, baseada numa relação assimétrica entre negros e brancos, ao buscar substituí-la por uma nova forma de equilíbrio, baseada na igualdade concreta e não meramente jurídica. O confronto

²⁵⁴ Macedo cita passagens de jornais que comparam a iniciativa de um teatro negro brasileiro com outras semelhantes nos Estados Unidos para concluir que aqui nada justificaria tal experiência. MACEDO, Márcio José de. *Abdias do Nascimento. A trajetória de um negro revoltado (1914-1968)*. Dissertação (mestrado em sociologia), FFLCH-USP, São Paulo, 2005, p.70-72.

²⁵⁵ Idem, ibidem, p 74-75.

²⁵⁶ BASTIDE, Roger. Sociologia do teatro negro brasileiro. In _____. *Sociologia. Série Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1983, p. 149.

entre estas duas perspectivas raciais traria uma tensão que desembocaria na ambigüidade muitas vezes vista nos posicionamentos do teatro negro em relação à política racial vigente no país àquela época.²⁵⁷

Esta ambigüidade entre aceitar ou contestar o ideal da democracia racial é característica dos projetos relacionados ao negro desde o final dos anos 1940 até meados dos anos 1960. Podemos notar posição semelhante no próprio projeto da UNESCO, que analisamos no item anterior. Criado com a intenção de compreender as relações raciais brasileiras consideradas harmônicas, o projeto acabou constatando a existência de discriminação racial no país. Ainda assim, não negou uma especificidade da sociedade brasileira, que a diferenciaria da segregação racial ocorrida em outros países.

Esta especificidade constitui um obstáculo, portanto, para a assunção de que existe preconceito racial no Brasil e ele precisa ser combatido. Ainda na década de 1950, o movimento negro enfrentou dificuldades na elaboração de afirmações como esta. Neste sentido, os resultados do projeto UNESCO foram utilizados como prova de que o preconceito racial existia, como veremos adiante. Todavia, no geral, a afirmação deste preconceito era problemática e iniciativas como a do TEN enfrentavam acusações de “racismo às avessas” e de tentativa de segregação.

Assim, podemos compreender também a presença do negro em diversos filmes do período sem que exista a elaboração de um discurso racial pelos mesmos. Como vimos na introdução, já nas chanchadas, ainda que no geral o negro fosse visto em estereótipos desfavoráveis, surgiram ambigüidades, como em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), que já marcavam uma valorização do negro (neste caso enquanto elemento formador de uma cultura e não por sua subjetividade). À partir de *Rio, 40 Graus*, a denúncia social se conjuga com a representação racial, mas o discurso específico em relação ao negro ainda não é pronunciado, o que se mantém no Cinema Novo. Nos filmes que analisamos, esta ambigüidade (reconhecimento de um problema do negro sem a elaboração de um discurso especificamente racial) aparece de maneira distintas: em *Rio, Zona Norte* a questão racial é diluída no nacional-popular; em *A Grande Cidade*, a questão não se diluí, mas permanece marginalizada.

Voltando ao cenário teatral, um importante marco no que concerne à questão racial foi a peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues. Já reconhecido, pela realização de *Vestido de noiva*, em 1943, Nelson Rodrigues escreveu *Anjo Negro*, em 1946, com a intenção de que Abdias do

²⁵⁷ MACEDO, op. cit., p. 91.

Nascimento (líder do TEN) representasse o papel principal.²⁵⁸ Interditada pela censura federal por ser considerada um “ponto de partida para uma luta de raça, com o intuito de engendrar ódios e desordens sociais”, *Anjo Negro* foi encenada pela primeira vez apenas em 1948.²⁵⁹ A primeira montagem teve a direção do polonês Zbigniew Ziembinski e a produção de Sandro Polloni, núcleo do futuro Teatro Popular de Arte - TPA (da Cia Maria Della Costa).

A peça focaliza a relação matrimonial de Ismael e Virgínia. Ismael é um médico negro, que se veste de branco o tempo todo, justamente por não aceitar sua cor. O médico mantém uma relação de amor e ódio com sua esposa Virgínia, branca e que se veste de preto durante toda a peça. Virgínia, obrigada a se casar com Ismael após o mesmo a ter estuprado, mata todos os filhos que tem com o marido e acaba engravidando de Elias, irmão de criação de Ismael, branco. Ana Maria, a filha branca de Elias e Virgínia, é abusada sexualmente pelo padrasto Ismael, que a cega para que a menina não saiba que ele é negro.

Como podemos perceber, a questão racial é explícita na peça. Contudo, segundo Abdias do Nascimento, o diretor da peça Ziembinski adotou o critério de “supervalorizar esteticamente o espetáculo, em prejuízo do conteúdo racial”.²⁶⁰ Isso porque Ziembinski concordou que um ator branco fosse pintado de preto para interpretar Ismael, como determinado pela censura que a peça sofreu. A postura da censura, na verdade, vem reafirmar a existência do preconceito racial, tema da peça. Ismael repudia sua cor e origem, pois essa é a única forma possível de inserção que ele vê em uma sociedade racista e autoritária. O médico não se aceita como pessoa, despreza-se porque a sociedade deprecia a sua cor, adotando a visão das pessoas da classe social a que pertence. Em outras palavras, a vergonha de sua cor é seu erro, mas é também o que o torna bem sucedido naquela sociedade.

A peça é marcada pela violência - Ismael estuprou Virgínia e a mantém encarcerada em sua própria casa, a mãe assassinou os filhos mestiços, Ismael cegou Elias e Ana Maria, que também é abusada sexualmente pelo negro. A afirmação do racismo é ainda mais radical à

²⁵⁸ MOURA, Christian Fernando dos Santos. “A brutal solidão negra no paraíso racial: a representação do negro no teatro brasileiro moderno a partir da leitura da peça *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues”. In: *Pitágoras 500 - Revista de Estudos Teatrais do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp*. Vol 3, Out. 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/38>>. Acesso em 19 Mar. 2013. Castro afirma que a peça foi inspirada em Abdias: CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p.203.

²⁵⁹ RIBEIRO, Violeta. A respeito de ‘*Anjo Negro*’. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 abril 1948. Enciclopédia Cultural da Literatura Brasileira. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 19 Mar. 2013.

²⁶⁰ NASCIMENTO, Abdias do. “Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões”. In: *Estudos Avançados*, vol.18, nº.50. São Paulo, Jan./Abr. 2004. Diz ainda o autor: “Escolhida a peça para figurar no repertório de temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, impuseram as autoridades uma condição: que o papel principal de *Anjo negro* fosse desempenhado por um branco pintado. Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar...”

época se consideramos que ele é apontado como desencadeador destes atos de horror. A violência, portanto, explícita na peça uma negação da sociedade harmônica multirracial presente no imaginário e no ideal de “democracia racial”.

Para isto, Nelson Rodrigues recorre à tragédia. Assim como o herói trágico, Ismael passa da fortuna ao infortúnio. Na morte do filho, no primeiro ato, ele é um homem de prestígio reconhecido. Já no final, acabam só, ele e a esposa, após Virgínia ter matado os filhos mestiços do casal, e ambos terem enclausurado Ana Maria em uma espécie de mausoléu de vidro. Através da tragédia, o elemento racista da realidade brasileira é desvelado.

Seguindo os preceitos do drama clássico, poderia se esperar que, para a construção do conflito racial vivido por Ismael, Nelson Rodrigues formalizasse um personagem em condições de percebê-lo e buscar sua superação. Entretanto, Ismael não é um personagem resignado ou autoconsciente do preconceito racial. O que move o protagonista é sua ambição pessoal (poderíamos dizer um recalque, mas não uma revolta contra a discriminação sofrida). As ações de Ismael seguem no sentido das suas demandas individuais. E, para ele, ascensão e prestígio sociais estão diretamente ligados ao que poderíamos chamar de “embranquecimento”, caracterizado pelo casamento inter-racial e abandono de hábitos e costumes relacionados à cultura afro-brasileira. A discriminação racial, da qual Ismael é sujeito e objeto, provoca consequências sociais e psíquicas que o levam a agir na tentativa de se livrar desse preconceito.

Ainda para caracterizar essa fase inicial do TEN, podemos analisar alguns artigos do periódico *O Quilombo*, publicado de 1948 a 1950. Segundo Antonio Sérgio A. Guimarães, *O Quilombo* seria um jornal negro bastante diferente de seus antecessores. Em primeiro lugar, por reunir, à maneira dos jornais negros americanos ou franceses da mesma época, intelectuais negros e brancos de talento reconhecido. Em segundo, por abrigar intelectuais das mais diversas procedências, mantendo vivo o diálogo intelectual com negros dos Estados Unidos, da França, do Caribe e da África. Em terceiro, por discutir a música, o cinema, o teatro e a poesia feitos no Brasil por negros já inseridos no mercado artístico nacional.²⁶¹

Na coluna “Arquivo Linha de cor”, por exemplo, da edição de dezembro de 1948, Raquel de Queiroz, aponta casos de discriminação racial em diversas áreas, chegando ao teatro para dizer que os atores negros não costumam receber papéis sérios: “Não vê o Grande Otelo? Tem fibra de ator, é um grande ator. Mas só tem uma chance no teatro dos brancos se se veste de mulher e pendura o beijo, fingindo de macaco”.²⁶² A escritora combate a idéia de “invenção

²⁶¹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Notas sobre raça, cultura, identidade na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950. *Afro-Ásia*, 29/30, 2003, p. 247-269.

²⁶² QUEIROZ, Rachel de. “Arquivo Linha de cor” In *Quilombo. Vida, problemas e aspirações do negro*. Edição

artificial do problema da gente de cor”, apontando alguns casos conhecidos da época: a proibição do trânsito de negros pela área conhecida como Triângulo, no centro de São Paulo, em abril de 1944; o fato da empresa Light não admitir telefonistas negras, assim como as lojas que não empregavam vendedores negros etc.

Em um outro exemplo, no número 7/8 (março/abril de 1950), há o texto “Cinema e artistas negros” de George Bataille, da revista *Presence Africaine*, traduzido por Ironides Rodrigues. No artigo, há um extenso levantamento de filmes de diversos países da África, Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália e Austrália com a presença de atores e músicos negros. A conclusão é que “um filme tratando somente dos problemas sociais dos negros está ainda por fazer. (...) É preciso desejar junto a isto que se revelem cineastas negros, os quais tentarão dar de modo justo, uma idéia verdadeira de seus irmãos, uma imagem de homens”.²⁶³

Ressaltamos, portanto, o levantamento de um debate sobre a auto-representação do negro já na década de 1950, na proposição de que somente os cineastas negros dariam um tratamento justo a causa. No primeiro número do jornal, há um artigo sobre Ruth de Souza, apontada como excelente atriz que acabara de filmar duas produções da Atlântida, nas quais seus papéis, pequenos e inexpressivos, não permitiriam a revelação de seu talento.²⁶⁴ O TEN proporcionaria então a verdadeira possibilidade de expressão a estes artistas negros. Desta maneira, afirma-se: “O TEN não tem empresários, não conta com auxílios de qualquer espécie, e desde sua fundação, tem se recusado sistematicamente quebrar a linha que se impôs de não representar ‘chanchadas’ de fácil vitória de bilheteria”.²⁶⁵

Percebemos, portanto, que embora os críticos dos filmes *Rio*, *Zona Norte* e *A Grande Cidade* não tratem da questão racial, deixada de lado também pela maioria das críticas a filmes do Cinema Novo onde a questão é patente, as publicações do TEN já evidenciavam o problema desde o final da década de 1940. A representatividade do negro em produções artísticas e audiovisuais era de fato uma demanda dos movimentos da época. O negro não era portanto invisível no teatro e no cinema, reconhecia-se o injusto papel atribuído a ele, embora diversos setores da sociedade continuassem negando a discriminação racial.

Por isso, percebemos que, embora o programa do periódico *O Quilombo* fosse “trabalhar pela valorização do negro brasileiro”, a denúncia da existência do “preconceito de

fac-similar. São Paulo, Editora 34, 2003, p. 20. Original do n.1-p.2, dezembro de 1948 (publicado anteriormente em *O Cruzeiro*, 24/05/1947).

²⁶³ BATAILLE, George. “Cinema e artistas negros”. In *Quilombo*, op. cit, p. 88-89. Original do n. 7/8, p.6-7 (mar./abr. 1950).

²⁶⁴ “Cinema. Encontro com Ruth de Souza” (artigo não assinado). In *Quilombo*, p. 24. Original do n.1-p.6 dezembro de 1948.

²⁶⁵ “Amparo ao TEN” (artigo não assinado). In *Quilombo*, p. 21. Original do n.1-p.3, dezembro de 1948.

raça e de cor” tomou a maior parte das notícias. As discussões do jornal giravam em torno de três temáticas principais: preconceito (racial ou de cor); democracia racial e mestiçagem. O periódico contava com uma coluna fixa, chamada “Democracia Racial”. Gilberto Freyre foi o autor que estreou a coluna, definindo o Brasil como uma “democracia étnica” e, ao mesmo tempo, afirmando a existência entre nós do “preconceito de cor”, que seria mais brando que o de outros países. Observamos, portanto, como a questão era complexa e controversa.

A posição do jornal e da *intelligentsia* negra da época era de tomar a “democracia racial” como uma palavra de ordem para uma inserção igualitária, em termos materiais, políticos e culturais do negro na sociedade brasileira. Em outras palavras, através de uma coalizão progressista e anti-racista acreditava-se que seria possível chegar a “democracia racial”, sem deixar de reconhecer a existência do preconceito. Naquele momento, acreditava-se poder definitivamente vencer o conservadorismo das elites políticas e culturais do país para estabelecer, em definitivo, a redenção do povo negro.

Segundo Antonio Sérgio A. Guimarães, *O Quilombo* “inverte” e reelabora as idéias de “democracia social e étnica” luso-brasileira de Gilberto Freyre, visando estabelecer uma nova prática de emancipação social, cultural, política e econômica dos negros no Brasil. O jornal seria assim responsável pela formação de uma negritude brasileira e nacionalista, mas “tratava-se de compromisso, de negociação de uma identidade racial e cultural, que precisava ser brasileira para aspirar à singularidade”.²⁶⁶ *Quilombo* criou uma esfera de reconhecimento e sociabilidade para a classe média negra e alimentou a reverência a ícones negros, entre eles Cruz e Souza, José do Patrocínio, Luis Gama e outros.

Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos e os intelectuais do TEN não propugnavam por uma “cultura negra”, no sentido de um desenvolvimento cultural separado da “raça negra” no Brasil. Em suas peças e em seus artigos, expunham as raízes e heranças culturais africanas da sociedade brasileira e as experiências de humilhação e preconceito. O ato de assumir o termo “negro” para a auto-designação daqueles que se consideravam definitivamente marcados pela ofensa deste termo, como proposto no jornal *Quilombo*, foi o primeiro passo no desmanche do modo como a nacionalidade brasileira se formou. O segundo passo seria a assunção de uma “cultura negra” que não poderia deixar de estar intrinsecamente ligado a idéia de uma “raça negra”. Esta última só poderia vingar, entretanto, quando fosse ideologicamente

²⁶⁶ GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. “Introdução”. In *Quilombo*, op. cit., p. 12.

factível no Brasil a formação da nacionalidade em modelos multiculturais, o que se dá apenas depois da ruptura de 1964, com a definitiva cisão do campo nacionalista.²⁶⁷

Antes disso, em 1950, ocorreu na sede da Associação Brasileira de Imprensa (AIB), no Rio de Janeiro, o I Congresso do Negro Brasileiro. Nascimento tinha em vista a formação de uma grande frente anti-racista e pró-elevação econômica, política e cultural do negro, que estaria assentada sob uma nova liderança negra, um projeto de nação mestiço que juntava o ativismo negro e uma intelectualidade branca na busca de resultados práticos de melhora da situação da população negra. Ao mesmo tempo, a estratégia de juntar o ativismo negro e homens de ciência pode ser vista como uma tentativa de criar um “escudo” de cientificidade que protegesse as lideranças negras das acusações de racismo às avessas ou de estarem criando um problema que não existiria no Brasil, realizando um “congresso de negros”.²⁶⁸

Podemos entender o congresso como um evento que marca uma transformação na trajetória do TEN. A polêmica surgiu com a apresentação da tese de Ironides Rodrigues, *Estética da negritude*, durante a qual, Edson Carneiro e L.A. Costa Pinto se insurgiram. A tese de Rodrigues se perdeu durante o auto-exílio de Nascimento, mas acredita-se que Rodrigues a tenha elaborado a partir da leitura de *Orfeu negro*, de Jean Paul Sartre. Segundo Macedo, a negritude apresentada na tese seria lida de maneira diferenciada pelos dois grupos presentes no congresso (ativistas negros e homens da ciência), já que cada um faria parte de um *locus* social, ideológico e racial, que informaria sua perspectiva de interpretação. Diz o autor:

Partindo desse ponto, a negritude será entendida como catalisadora de três perspectivas diferenciadas, a saber: 1) questionadora dos posicionamentos político-partidários e ideológicos de ambos os grupos; 2) polemizadora da noção de “raça”; e 3) explicitadora da noção de diferença, o que vem a questionar um projeto de nação mestiço e, portanto, homogeneizante.²⁶⁹

Os ativistas negros Sebastião Rodrigues Alves e Aguinaldo Camargo posicionaram-se contra a crítica de Edson Carneiro e L.A. Costa Pinto. Para isto, argumentaram que o Partido Comunista Brasileiro buscava sabotar o projeto do ativismo negro posto no Congresso. Costa Pinto e Edson Carneiro eram filiados ao “Partidão”, no qual o ativismo negro já enfrentara

²⁶⁷ Idem. Notas sobre raça, cultura, identidade na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950. *Afro-Ásia*, 29/30 (2003), p. 247-269.

²⁶⁸ MACEDO, op. cit., p 196. Abdias do Nascimento diz que dois grupos se chocaram violentamente no Congresso: de um lado a maioria, constituída do “povo negro”, pessoas sem títulos acadêmicos ou honoríficos e do outro lado os “homens de ciência”. NASCIMENTO, Abdias do. *O Negro Revoltado*. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1968, p. 15.

²⁶⁹ MACEDO, ibidem, p 202-203.

dificuldades no entendimento da questão racial, sempre colocada como subordinada a uma questão de classes.

Neste sentido, é importante lembrar algumas características do ativismo negro dos anos 1950. Boa parte do grupo era formada por católicos e ex-integralistas (Abdias do Nascimento, Guerreiros Ramos, Sebastião Rodrigues Alves). Nascimento já tinha se aproximado de grupos de esquerda, mas estas aproximações sempre foram marcadas por tensões e conflitos devido ao seu passado integralista. Além disso, ele foi um dos fundadores do PTB e tinha como principal aliado na luta pela criminalização da discriminação racial o senador Hamilton Nogueira (UDN).²⁷⁰

Após sua fundação, o TEN se estabeleceu, provisoriamente, na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), localizada na Praia do Flamengo, o que aponta uma convivência de Nascimento com setores vinculados à esquerda brasileira. A UNE era um dos redutos do PCB e seu espaço era usado para oficinas culturais voltadas para iniciação teatral e cursos de alfabetização do TEN. Em 1945, Nascimento, juntamente com Aguinaldo de Camargo, Sebastião Rodrigues Alves e com o apoio da UNE, criou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, que, ao afirmar explicitamente a perspectiva afro-brasileira, acabou entrando em conflito com a direção da UNE. Em 1946, a situação se tornou insustentável e o TEN saiu da sede da união.²⁷¹ Desta maneira, a trajetória do TEN e de seus participantes evidencia uma relação problemática com o engajamento político de esquerda da época, pois, embora trouxessem pontos em comum, as organizações de esquerda acabavam não dando espaço às reivindicações específicas do negro.

Esta tensão entre protesto negro e engajamento político de esquerda esteve presente no Congresso. A ruptura no mesmo ocorreu, portanto, a partir do momento em que intelectuais e ativistas negros apresentavam uma noção de diferença étnica (negritude), vista como algo que feria o sincretismo sumarizado na idéia de nação mestiça. Este é o ponto que incomoda Costa Pinto e os outros que se posicionaram ao seu lado. A idéia de nação mestiça, de maneira geral, não era contestada pelas organizações de esquerda, que, portanto, não atendiam às demandas do protesto negro brasileiro dos anos 1940 e 1950. Apesar disto, foram os marxistas franceses

²⁷⁰ Nascimento esteve envolvido na criação do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) em 1945. Um ano depois, o partido lançou um diretório negro, sinalizando que, a partir de então, os negros seriam vistos como atores políticos a serem levados em consideração no novo jogo político que se instaurava no país na redemocratização. Nascimento já era visto como uma liderança negra influente por partidos de tendências populistas, a aproximação dele poderia significar o voto, em potencial, de uma parcela considerável da população negra.

²⁷¹ MACEDO, op. cit., p 96.

ou radicados na França que elaboraram o conceito de *negritude* e se reuniram em torno do grupo *Présence Africaine* lançando a revista de nome homônimo.²⁷²

A peça *Sortilégio (Mistério Negro)*, de Nascimento, viria marcar esse momento de afastamento do ideário mestiço e valorização do enegrecimento pelo TEN. Analisaremos a peça brevemente como marco desta nova fase do movimento. A história trata da situação do negro na sociedade brasileira, dos conflitos existenciais, psicológicos e sociais de Emanuel, negro advogado, que abandona a namorada negra e casa-se com uma mulher branca por desejar ascender socialmente (tema semelhante ao de *Anjo Negro*). A peça, escrita por Abdias do Nascimento em 1951, ficou proibida pela censura durante seis anos, estreando apenas em 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Léo Jusi, e agora sim com a atuação de Abdias no papel principal (o que, como vimos, embora planejado, não ocorreu em *Anjo Negro*).

Sortilégio expressa de forma poética as contradições vivenciadas por negros e brancos na sociedade brasileira. Emanuel repudia a própria cor, torna-se advogado para obter mobilidade social e, assim, não sofrer mais com o preconceito. O protagonista abandona e despreza os ritos de candomblé e a namorada negra Efigênia para buscar no ideal de brancura as referências para seu projeto de ascensão. Ele casa-se com Margarida, uma mulher branca que aceita o casamento com o negro apenas por não ser mais virgem. Emanuel mata Margarida e a partir de então passa a ser atormentado por tudo aquilo que havia abandonado.

Entre os personagens, além do triângulo amoroso, há a representação de diversos orixás (Teoria das Iaôs e Teoria dos Omolús); as filhas de santo (três negras que constituem um coro externo); e um conjunto de tamboristas, cantores, filhas, filhos e pai-de-santo (que constituem um coro interno). A ação transcorre no presente, mas recorre aos *flash-backs* com elementos não realistas, como as contínuas intervenções de memórias de Emanuel, aparições de Efigênia (que não se sabe se morreu), do fantasma de Margarida e das filhas e filhos de santo.

Além do protagonista, as personagens femininas que compõem o triângulo amoroso também possuem histórias que lembram a de *Anjo Negro*. Efigênia foi seduzida e violentada aos dezessete anos. Aqui há uma outra denúncia de racismo, se em *Anjo Negro* a mulher branca é estuprada pelo homem negro, em *Sortilégio* a mulher negra que é estuprada pelo homem branco. Após o estupro, Emanuel acompanhou a namorada até a delegacia, mas os policiais maltrataram o casal e Emanuel acabou sendo preso. Efigênia compreende que “a lei não está do

²⁷² Idem, ibidem, p 208.

lado da virgindade negra”, entrega-se à prostituição e passa a renegar sua cor.²⁷³ Por um lado, Eugênia condena o racismo de Emanuel, diz que “negro formado só quer saber de branca loura”.²⁷⁴ Pelo outro lado, a própria Efigênia chega a dizer que negro é maldição, justificando o desejo de ser assimilada e aceita nos “lugares descentes”, festas de brancos. Talvez o ex-noivo tenha sido o responsável por incutir esse ideal em Eugênia, já que ela afirma que por influência dele deixou de frequentar os sambas de morro, e os terreiros de candomblé, e começou a estudar balé clássico.

Ainda em semelhança ao que vemos em *Anjo Negro*, em que Virgínia mata os filhos mestiços que tem com Ismael, em *Sortilégio* Margarida engravida de Emanuel mas, com medo de que a criança nasça negra, decide abortar. Contudo, diferente da peça de Nelson Rodrigues, no texto de Abdias há a transformação e tomada de consciência por parte do protagonista negro. No final, Emanuel diz que tinha nojo de Margarida, que sonhou com um filho de face escura: “Ecuridão de noite profunda. Olhos pretos como abismo. Cabelos duros, indomáveis. Pernas talhadas em bronze... punhos de aço para esmagar a hipocrisia do mundo branco. Brancura que nunca mais há de me oprimir, estão ouvindo?”.²⁷⁵ Emanuel então evoca Exu e aceita a oferenda que as filhas de santo fazem ao orixá com a morte do protagonista.

O terreiro é o local em que se dá a tomada de consciência de Emanuel, portanto, a influência dos valores mítico-religiosos da cultura afro-brasileira é determinante na trajetória do protagonista. Sua morte serve como redenção e resgate dos valores afro-brasileiros. Ou como aponta Martins:

...a morte de Emanuel não representa um castigo da justiça divina, princípio que inexistente na concepção dos rituais africanos ou afro-brasileiros. Ela é uma oferenda voluntária aos orixás, uma oferenda por meio da qual a personagem restabelece sua ligação com a totalidade cósmica e repõe o equilíbrio pessoal e coletivo. Sua morte é, enfim, um ato ritual simbólico, que representa a concretização de uma passagem, de uma travessia cultural, social e psicológica.²⁷⁶

A história desenrola-se num terreiro de candomblé, de maneira que a atmosfera de mistério e de irrealismo é fundamental ao desenvolvimento do drama. Emanuel transforma-se psicologicamente e moralmente, ao som dos atabaques e da invocação dos orixás, em que o personagem revela suas contradições, expondo suas angústias, desejos e medos. Diferente da

²⁷³ NASCIMENTO, Abdias do. *Sortilégio*. Texto publicado pelo TEN no Rio de Janeiro em 1959, p. 45.

²⁷⁴ Idem, ibidem, p. 44.

²⁷⁵ Idem, ibidem, p. 76.

²⁷⁶ MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras: Teatro Negro no Brasil e nos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 113-114.

tragédia de Nelson Rodrigues, poderíamos dizer que a peça de Abdias é uma fábula moral, que cria uma metáfora da situação do negro no Brasil, apresentando a conscientização como caminho para o equilíbrio final. Afirmado cada vez mais uma diferença étnica em bases raciais e defendendo a noção de “subjetividade negra”, a peça apresentava as raízes africanas do candomblé como crítica à mestiçagem e ao branqueamento.

Voltando ao campo cinematográfico, poderíamos dizer que algo semelhante a *Sortilégio*, na proposição de afirmação da cultura afro-brasileira como elemento fundamental no processo de conscientização do negro, aparece no filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962). No filme, depois de muitos anos fora, o negro Firmino (Antonio Pitanga) volta à comunidade de pescadores em que fora criado, tentando incutir novas idéias sobre liberdade aos pescadores, que não lhe dão ouvidos e preferem seguir as orientações das mães de santo e do Mestre (Lidio Silva), um antigo protegido de Iemanjá, a deusa do mar no candomblé. Com a idade avançada do Mestre, Iemanjá escolhe o jovem Aruã (Aldo Teixeira) como um novo protegido e, por ser ciumenta, para não perder o “encanto” o rapaz não poderá dormir com mulher nenhuma. Isto lhe causa sofrimento devido à sua atração por Naína (Lucy de Carvalho), uma moça branca que vive na aldeia com seu pai Vicente, devoto da deusa. Firmino acha que os nativos só mudarão de atitude se ele provar que Aruã não é “santo” e pede à Cota (Luiza Maranhão) que assedie o rapaz.

Os objetivos de Firmino são atingidos, com a confirmação dos preceitos do candomblé. Portanto, ainda que, por um lado, o filme se manifeste contra a religião como fator de alienação, por outro, esta acaba sendo o verdadeiro motor da transformação desejada. A narração oscila num movimento que torna ambíguos os valores que a orientam. A montagem paralela associa os dois fatos decisivos do filme: a profanação de Aruã (ao se deitar com Cota) e a purificação de Naína no terreiro. Segundo Ismail Xavier: “é todo o filme que se contorce para que nele desfile a oscilação entre os valores da identidade cultural - solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão - e os valores da consciência de classe - solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração do trabalho”.²⁷⁷

Desta forma, a peça de Nascimento, já em 1951, estaria um passo a frente, na valorização do elemento religioso ligado à identidade cultural afro-brasileira. Certamente contribui para isso, o ponto de vista interno do próprio negro do qual se fala. Os realizadores brancos do meio cinematográfico das décadas de 1950 e 1960, ainda que relacionem o negro ao

²⁷⁷ XAVIER, Ismail. *Sertão/ Mar*, op. cit., 1983, p. 41.

povo brasileiro, do qual esperavam a transformação, estão preocupados com outras questões que acabam ocultando o discurso racial específico.

Com o golpe de 1964, há uma inflexão política tanto para a esquerda nacionalista (que buscava resolver o problema das desigualdades sociais pela via revolucionária) quanto para o populismo trabalhista (que entendia que a solução do problema se daria pelo viés reformista). A ditadura militar romperia com a possibilidade de efetivação do projeto de “democracia racial”, que até mesmo as lideranças do TEN haviam engajado. Ao mesmo tempo, ocorre uma apropriação do conhecimento e dos questionamentos produzidos pelo Projeto UNESCO sobre o sistema de relações raciais vigente no Brasil. Segundo Macedo,

A ditadura militar ao mesmo tempo em que endossou e propagandeou o imaginário de um país harmonioso do ponto de vista racial, impossibilitou o estabelecimento de uma democracia racial de fato pela via democrática. É necessário ter em mente que com a subida dos militares ao poder tanto o projeto revolucionário de uma esquerda nacionalista quanto o reformista de grupos de centro-direita populistas foram abortados. A reação do ativismo negro foi uma radicalização da crítica as relações raciais no Brasil a partir da instrumentalização do conhecimento produzido pelo Projeto UNESCO na década de 1950. Em Nascimento, ela se configurará num questionamento da idéia de democracia racial informado pela obra de Florestan Fernandes.²⁷⁸

Na pesquisa de Florestan Fernandes, vemos muitos elementos que se relacionam às peças teatrais analisadas. Os personagens de Ismael (*Anjo Negro*) e Emanuel (*Sortilégio*) seriam o que Florestan chamou de “negro no mundo dos brancos”, negros que ao ascenderem socialmente procuram se “embranquecer”, principalmente através do casamento com a mulher branca.²⁷⁹ Segundo Fernandes: “...o próprio negro, assim que pudesse, tendia a absorver os padrões de comportamento dos ‘brancos da elite’, servindo-se deles para distinguir-se e separar-se dos ‘negros pobres’” e ainda: “... o próprio ‘negro’ não só absorvia a imagem que o ‘branco’ fazia dele. Agia de acordo com ela em tudo que fosse vital. (...). Aí, no entender do ‘branco’ adquiria o caráter do ‘negro de alma branca’, da ‘verdadeira pessoa de cor’ ou do ‘preto sem recalques’”.²⁸⁰

Dilema semelhante só apareceria no cinema com o filme *Em Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973), um dos primeiros (senão o primeiro) a apresentar um protagonista negro de classe média, o personagem Jorge (Zózimo Bulbul). No filme, Jorge é um poeta e publicitário que, após ter sido apadrinhado por um branco (Doutor Macedo), passa a depender

²⁷⁸ MACEDO, op. cit., p. 242.

²⁷⁹ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.

²⁸⁰ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes* (vol. 1), op. cit., p. 289 e 296.

profissionalmente de Ema, uma mulher branca mais velha com a qual mantém um caso amoroso.²⁸¹

Jorge enfrenta a discriminação racial no emprego tanto pelos clientes quanto por sua patroa/amante, que chega a citar o clichê diante dos clientes alemães de sua agência de publicidade: “não se preocupem, Jorge é negro de pele, mas tem a alma ariana”. Ao se apaixonar por Cristina (Renée de Vielmont), Jorge tenta terminar com a patroa, mas diz que várias vezes ela tentou se matar por isso. Percebemos que na verdade ele teme perder seu emprego na agência e seu prestígio enquanto poeta, já que Ema é apontada por trazer tantos convidados à festa de lançamento do livro de Jorge.

Na família, Jorge é admirado pela mãe, porém sua irmã (Léa Garcia) não aceita seu afastamento, lembrando que ele pouco as visita e nem as convidou para o lançamento de seu livro. Jorge também não parece integrado ao grupo de amigos negros engajados em um movimento racial (entre estes Assis, interpretado por Antonio Pitanga), com os quais acaba entrando em conflito. Jorge diz ser merecedor do lugar social que alcançou por meio de seu estudo, mas Assis o lembra que não se pode falar em termos individuais e que nem todos têm madrinha como Jorge. O intelectual se irrita e parte para a agressão. Em outro momento, Assis prega a necessidade da segregação, condenando qualquer branco como integracionista, Jorge responde que a luta de brancos e negros só desvia a atenção da verdadeira luta das classes sociais. Sua posição também é dúbia nas entrevistas, em que hesita na afirmação da existência do preconceito racial, dizendo que este seria velado.

Ao se apaixonar por Cristina, uma jovem branca de família tradicional, Jorge acaba se deparando com o preconceito em sua forma mais violenta. Em um final de semana no litoral, o casal não consegue hospedagem e depois é agredido na praia. Desta maneira, o filme explicita a existência de discriminação racial, ainda que não haja uma resposta sobre como o negro poderia agir diante da mesma. Ao sofrer com a discriminação, Jorge prefere deixar de ver Cristina, e quando se arrepende e tenta se reconciliar com a amada é tarde demais, pois ela decide viajar para Europa. Jorge termina só, recusa a carona de Ema, em um sinal de que ele teria entendido que não pode continuar naquela relação de dependência, que, embora lhe desse o conforto material, o fazia sentir humilhado.

No meio cinematográfico, portanto, só após o rompimento com a ordem democrática, a questão racial ganha contorno mais nítido. Acreditamos que isso ocorre porque os cineastas

²⁸¹ Jorge também pode ser comparado com o que Florestan já dizia na década de 1950, sobre o negro ser excluído da condição de igual na situação de trabalho: “Mesmo quando ele era aceito, sua posição era a de ‘protegido’, de alguém que ‘recebia favores’ e tinha de ‘prestar obrigações’”, ficava dependente da vontade pessoal do “branco”. Idem, *ibidem*, p. 297.

engajados do Cinema Novo ainda estavam focados na questão popular e na esperança de transformação social pela via democrática. A visão desses cineastas estaria próxima, portanto, do que Florestan Fernandes escrevia na década de 1950: “Enfim, se a ordem social competitiva não possuiu suficiente vitalidade para absorver os velhos padrões senhoriais de relações entre ‘brancos’ e ‘negros’, ela pelo menos alargou o horizonte cultural dos homens, abrindo novas perspectivas à democratização dos direitos sociais na coletividade”.²⁸²

Em outras palavras, o próprio sociólogo, ainda que aponte a existência do preconceito racial, combatendo o “mito da democracia racial”, acreditava que o negro, enquanto elemento do povo, teria sua situação resolvida com a transformação econômica e social do país. Conclusão esta também subsumida nos filmes das décadas de 1950 e 1960, que já citamos aqui, nos quais a questão racial ficava subordinada ao engajamento nacional-popular. Tratava-se de conscientizar o povo para realizar essa transformação, na qual todos seriam beneficiados. Como vimos, também o próprio TEN em sua fase inicial acreditava que a democracia racial ainda poderia se efetivar.

O que pretendemos aqui foi levar em conta as mediações presentes no processo de representação, apontando como a inscrição em um gênero, o veículo utilizado, a linguagem etc. interferem no modo pelo qual se conta uma história e no modo pelo qual o discurso racial surge (ou não) em uma obra artística. Consideramos também o modo de aparecimento deste discurso em parte da produção escrita sobre a situação econômica e cultural do negro em relação à nação brasileira. Percebemos claramente como esta produção esteve relacionada, de diferentes formas, com a produção artística das décadas de 1950 e 1960.

Não podemos cobrar que os cineastas engajados no Cinema Novo tivessem a mesma postura que Abdias do Nascimento teve na década de 1950, ao escrever e realizar a peça *Sortilégio*, por exemplo. Lembramos que a própria trajetória do líder do TEN passou por transformações, assim como as trajetórias dos cinemanovistas. Também não comparamos o cinema da década de 1970 com o realizado nos anos anteriores com a simples intenção de constatar possíveis avanços no debate racial. O que realizamos foi uma tentativa de compreender como *Rio*, *Zona Norte* e *A Grande Cidade* estruturam elementos próprios de seus contextos de produção e dialogam com eles. Se apresentamos uma breve análise de outras obras, como contraponto, no que concerne a questão racial é para evidenciar que o tema se instala na textura de cada realização de forma específica.

²⁸² Idem, ibidem, p. 332

Agora nos debruçamos com maior atenção sobre um processo ao qual já nos referimos como quebra do “pacto da democracia racial” para retomarmos algumas diferenças que se formalizam nos filmes objetos de nosso estudo.

5. O golpe militar e o rompimento do “pacto da democracia racial”

Após o golpe militar, a crise do intelectual como mediador dos setores populares levou a uma revisão do projeto nacional-popular. A crença de que através da cultura do povo, e pelo intermédio do intelectual engajado, pudesse ser realizada uma conscientização que levasse à transformação econômica e social do país foi acometida pelos eventos de 1964. Como vimos, *Rio, Zona Norte*, em 1957, proclamava aquela crença, *A Grande Cidade*, em 1966, elaborava uma resposta à partir da decepção com os acontecimentos recentes na história do país.

Segundo Ismail Xavier, antes do golpe, o Cinema Novo trazia para o debate da militância política às questões ligadas à identidade e às interpretações do Brasil como formação social. Após o golpe, este cinema volta-se para uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância.²⁸³ O autor diz que, de um lado, surgem filmes que tematizam o golpe e a derrota das esquerdas - *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). De outro, filmes preocupados com a passividade política do povo continuam a investigação da realidade e consciência do oprimido - *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966).²⁸⁴

Embora *A Grande Cidade* continue lidando com temas como sertão, favela, migração e marginalismo, presentes no Cinema Novo pré-1964, acreditamos que o filme também tematiza a crise do intelectual no reconhecimento do descompasso entre suas expectativas para a nação e a realidade. O problema é que em *A Grande Cidade*, a voz deste intelectual aparece em um personagem popular (Calunga), que por vezes assume função de narrador. Além disso, mesmo sem lhe conferir grande destaque, o filme focaliza uma classe média (Heitor e sua mulher) sobre a qual desponta claramente uma crítica, mais um elemento da crise de que

²⁸³ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004 (2. ed), p. 29.

²⁸⁴ Idem, ibidem, p. 64-65.

falamos. Por fim, ao concluir que não há nada a se fazer, o filme de Diegues teria a radicalidade de reconhecer a condição periférica do país como destino e não como estágio.²⁸⁵

Como analisamos no primeiro item deste capítulo, nos anos 1950 e 1960, o engajamento político e cultural perpassa várias áreas de debate. Vimos como há uma confluência para o tema da cultura nacional-popular em diferentes setores, desde partidos políticos a instituições que se dedicavam ao estudo da realidade nacional e grupos artísticos e culturais. Vejamos agora como estes setores engajados reagiram diante do golpe de Estado de 1964 e como elaboraram respostas ao mesmo.

O impacto do golpe militar sobre as organizações políticas de esquerda, e o conseqüente processo de autocrítica, levou-as a uma profunda avaliação sobre o papel desempenhado pelos intelectuais de origem burguesa em funções da direção político-partidária. Alcides Freire Ramos, analisando o papel do intelectual no pós-golpe (autocrítica do PCB), concluiu que tanto neste momento imediato quanto no processo que deu início à luta armada, bem como no instante em que esta alternativa já começava a mostrar-se inviável, manifestou-se no seio das esquerdas uma profunda desconfiança em relação aos valores e comportamentos da pequena burguesia. Segundo o autor, “neste contexto, o intelectual de origem e formação pequeno-burguesa, que desejasse se transformar em combatente, deveria passar por um processo de morte simbólica. Deixaria, definitivamente, sua classe social e se tornaria um proletário, um revolucionário”.²⁸⁶

A primeira forma de proletarização, de caráter simbólico, equivalia a uma mudança radical de valores e comportamentos do indivíduo pequeno-burguês. A segunda forma, encontrada em diversos depoimentos, é concreta.²⁸⁷ Aquele que decidisse por uma vida dedicada à revolução, passaria a conviver permanentemente com a idéia de que a qualquer momento poderia ser preso, torturado e morto. O militante revolucionário só conseguiria prosseguir sua tarefa se racionalizasse o suicídio, ou seja, introjetasse a inevitabilidade/necessidade da morte (iminente) em nome da revolução.

Em maio de 1965, o Partido Comunista Brasileiro, por meio de uma Resolução Política de seu Comitê Central, fez um primeiro esforço no sentido de avaliar o significado do golpe de 1º de abril de 1964. Este documento afirma:

²⁸⁵ Característica mais associadas a *Terra em Transe* e os filmes pós-1968, ver XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

²⁸⁶ RAMOS, Alcides Freire. “A luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, volume 3, ano III, n 1, janeiro/fevereiro/março 2006, p. 10. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/8%20-%20ARTIGO%20-%20ALCIDESFRAMOS.pdf>>. Acesso em 30 Mar. 2013.

²⁸⁷ Alcides Freire Ramos cita depoimento de Betinho. RAMOS, ibidem, p. 14.

Revelou-se falsa a confiança depositada no “dispositivo militar” de Goulart. Também falsa era a perspectiva, que então apresentávamos ao Partido e às massas, de uma vitória fácil e imediata. Nossas ilusões de classe, nosso reboquismo em relação ao setor da burguesia nacional que estava no Poder, tornaram-se evidentes. Cabe-nos analisar o processo que nos levou à semelhante situação.²⁸⁸

Em face da surpresa e despreparo com que recebeu o golpe, o PCB aprofundou o processo de autocrítica, afirmando:

[...] na raiz de nossos erros está uma falsa concepção, de fundo pequeno-burguês e golpista, da revolução brasileira, a qual se tem manifestado de maneira predominante nos momentos decisivos de nossa atividade revolucionária, independentemente da linha política, acertada ou não, que tenhamos adotado. É uma concepção que admite a revolução não como um fenômeno de massas, mas como resultado da ação das cúpulas ou, no melhor dos casos, do Partido. Ela imprime à nossa atividade um sentido imediatista, de pressa pequenoburguesa, desviando-nos da perspectiva de uma luta persistente e continuada pelos nossos objetivos táticos e estratégicos, através do processo de acumulação de forças e da conquista da hegemonia pelo proletariado.²⁸⁹

Esta autocrítica é significativa pela avaliação de que na base dos erros do Partido na condução do processo político estariam as influências negativas advindas dos elementos da pequena burguesia. A Organização Revolucionária Marxista-Política Operária (ORM-POLOP), o Partido Comunista do Brasil (PC do B), o Partido Comunista Revolucionário (PCR), a Ação Libertadora Nacional (ALN), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e o Comando de Libertação Nacional (COLINA) também responsabilizaram a “pequena-burguesia”, presente entre os “quadros de direção”, pelos descaminhos teórico-práticos do período pré-1964.

O exame auto-crítico do PCB reconhece que havia uma falsa avaliação da realidade, que não lhes permitiu ver a correlação de forças sociais nos últimos meses do governo Goulart, cada vez menos favoráveis às “forças nacionalistas e democráticas”. “Reacionários e entreguistas” teriam conseguido atrair amplos setores da burguesia nacional e da pequena burguesia urbana acelerando o golpe. Diante da nova situação, o objetivo tático imediato seria isolar a ditadura e conquistar um governo que assegurasse as liberdades do povo e garantisse a retomada do processo democrático.

Sendo assim, o êxito desta luta contra a ditadura que propõe o PCB dependeria ainda da unidade de ação, na formação de uma ampla frente de resistência. Ao rever sua concepção

²⁸⁸ “Resolução Política do Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro”. In: CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1964-1982)*. São Paulo: Difel, 1982, p. 24.

²⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 26.

que admitiria a revolução como resultado da ação das cúpulas, o partido reafirma sua posição de vanguarda e sua necessidade de voltar-se para as massas. O documento pede a intensificação de atividades entre as massas, nas fábricas, fazendas e escolas, nas grandes concentrações populares, para forjar uma “ampla frente única de luta contra a ditadura”.

Já em 1967, na Conferência da OLAS (Organização Latino-Americana de Solidariedade), venceu a tese denominada de foco ou foquismo, que dizia que um pequeno movimento armado, liderado por grupo extremista, poderia desencadear vitoriosamente a revolução. O Congresso do PCB, no mesmo ano, não seguiu a mesma linha, reafirmando a estratégia de luta antiimperialista, a favor da burguesia nacional e contra a ditadura, o que o levou a perder parte de seus filiados.

Segundo Marcos Napolitano, o PCB denunciou a política econômica do regime como subordinada completamente ao imperialismo norte-americano e lesiva à “burguesia nacional”, reiterando, portanto, sua política frentista lançada em 1958 (com a “Declaração de Março”), e enfatizando a necessidade de agregar as forças contra a ditadura em nome da “unidade de ação”.²⁹⁰ Assim, seria possível uma resistência entre 1965 e 1967 em nome do frentismo cultural, agrupando diferenças partidárias e estético-ideológicas. Estas diferenças se radicalizariam em dissidências em 1968.

Napolitano mostra como a partir de 1966, o tema da resistência e da oposição política ao regime militar ganha novo sentido e nova amplitude. O Ato Institucional número 2 (AI-2), outorgado em 27/10/1965, adiou as eleições presidenciais, dissolveu os partidos políticos existentes e reativou o poder presidencial de cassar e banir da vida pública os “subversivos” (lideranças civis que se contrapunham ao regime). Segundo o autor, “após o golpe, a ‘consciência social’ se transformava em prioridade na luta contra o regime, na medida em que o fim do nacionalismo econômico e o autoritarismo político-institucional colocavam em cheque as posições tradicionais da esquerda”.²⁹¹

Napolitano diz que as primeiras “respostas culturais” ao regime militar são plurais e contraditórias, em um momento em que as avaliações propriamente políticas sobre o que significara o golpe ainda não estavam muito bem delimitadas e estabelecidas. Assim, a questão cultural seria “o mote para que a crítica política pudesse se reconfigurar e as alianças em torno da resistência ao regime pudessem se recompor”.²⁹² Acreditamos que *A Grande Cidade*

²⁹⁰ NAPOLITANO, op. cit., p. 48.

²⁹¹ Idem, ibidem, p. 43. O autor mostra como os liberais, que de alguma maneira haviam apoiado o golpe, passam a se colocar como resistentes ao regime, ao lado de diferentes setores, como o PCB.

²⁹² Idem, ibidem, p. 48. O autor destaca dois autores que se manifestaram na imprensa nos dias seguintes ao golpe: Alceu Amoroso Lima e Carlos Heitor Cony. O primeiro teria disseminado a expressão “terrorismo cultural”,

configura-se como uma destas “respostas culturais” formuladas no calor da hora após o golpe. A revisão do engajamento nacional-popular de esquerda surge na forma do filme que fragmenta o que no projeto anterior seria uma unidade. O povo e sua cultura não são mais vistos como um todo homogêneo, objeto de esperança.

Na área teatral, as montagens de *Opinião* e *Arena conta Zumbi* seriam umas das primeiras respostas ao golpe. O *Grupo Opinião* fundado por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar, entre outros, com a extinção do CPC em 1964, trazia a proposta de ampliação do público. Nesta busca, a música popular seria fundamental. O espetáculo protagonizado pelos artistas Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethania), Zé Ketí e João do Valle estreou em dezembro de 1964. Segundo Napolitano:

Opinião inaugura um novo tratamento ideológico, do qual a música popular brasileira deveria ser revestida. Da Bossa Nova este espetáculo herdou, o tratamento diferenciado dos materiais sonoros populares, oriundos do “morro e do sertão”, materializado, sobretudo, nos arranjos e nas performances de Nara Leão. Por outro lado, o público estudantil e jovem, formado a partir da Bossa Nova nacionalista também estava lá. Opinião incorporou a forma do teatro-de-revista, tradicional espaço popular de crítica ligeira ao contexto social e político. Boa parte do material poético e musical apresentado foi resultado do método “folclórico”, como o próprio programa faz questão de frisar. Heitor dos Prazeres e Cartola recolheram o material do “partido alto”. Cavalcanti Proença recolheu o “desafio” entre os cantadores Cego Aderaldo e Zé Pretinho. Pete Seeger (norte americano, criador do *protest song*) e José Martí (poeta cubano) são citados, dando um toque de internacionalismo ao espetáculo. As canções eram alternadas com piadas e diálogos que procuravam demarcar o posicionamento crítico diante da situação política “autoritária e entreguista”, patrocinada pelo regime militar. [...] A escolha de uma jovem de classe média (Nara Leão), de um camponês do norte (João do Valle) e de um “sambista do morro” (Zé Ketí), como protagonistas do espetáculo, sugere o microcosmo social que fundamentava a “frente nacionalista” proposta ainda em 1958 pelo PCB.²⁹³

Podemos dizer que *Opinião* retoma algo presente desde *Rio, Zona Norte*, o que fica evidente pela própria presença de Zé Ketí. Trata-se da tradição do “samba de morro”. Vimos que no filme de Nelson Pereira dos Santos, esse samba é valorizado por sua autenticidade, que

denunciando abusos e arbitrariedades do novo regime, em um tom tipicamente liberal, e assim capitando um sentimento de importantes setores da classe média. O segundo lançou um conjunto de crônicas pelo jornal *Correio da Manhã*, posteriormente publicadas em livro (CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. Publicado originalmente em 1964). Ver tb: CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de Resistência. Intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Dissertação (mestrado em sociologia) IFCH-UNICAMP. Campinas, 2005.

²⁹³ NAPOLITANO, ibidem, p.74-75.

implica na manutenção da sua forma tal como concebida pelas camadas populares. Mesmo que o papel da classe média seja fundamental nessa preservação do autêntico, o samba de partido alto é apresentado como algo que deve manter o “estilo original” (a maneira de cantar de Espírito e não de Alaor). Portanto, em *Opinião*, ainda que permaneça a tradição do “samba de morro”, há uma mudança significativa, na valorização do samba com novos arranjos e performances, e inclusão da bossa nova.

De acordo com Napolitano, com a crise do modelo cultural nacional-popular no final da década de 1960, o espetáculo sofreria críticas à sua base ideológica e estética. Porém, colocando-se como uma autocrítica ao campo musical e teatral de esquerda, desenvolvido antes do golpe, *Opinião* teria procurado desenvolver formas populares de comunicação, assumindo “a necessidade de colocar os problemas sócio-culturais do país, numa perspectiva mais ‘popular’ que ‘nacional’”.²⁹⁴ Daí a diferença com *Rio, Zona Norte*. A ênfase popular no filme de Nelson Pereira dos Santos também é fortemente destacada, no entanto, neste, o papel da classe média é determinante na preservação do popular e constituição do nacional.

Por isso, a autocrítica de *Rio, Zona Norte* ocorre no sentido de chamar atenção desta classe média para este papel de preservação e valorização da cultura nacional-popular. Já em *A Grande Cidade*, a autocrítica se dá no sentido de repensar aquele projeto. No filme de Carlos Diegues não há mais a representação de uma cultura popular autêntica. O samba permanece mais pelo que tem de lúdico do que pelo que tem de engajado.

O outro espetáculo marco desses primeiros anos do regime militar, *Arena conta Zumbi*, estreou em maio de 1965, trazendo a história de resistência do Quilombo de Palmares (surgido no século XVII, em Alagoas) para homenagear a resistência dos oprimidos de diferentes épocas. Escrito por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com composição musical de Edu Lobo, o espetáculo trazia os hinos patrióticos e o Iêiêiê (versão nacional do *rock* dançante) para representar os brancos e o batuque para representar os negros cativos. Na peça, durante a fuga e construção de Palmares, o gênero predominante seria o samba.

Segundo Napolitano, “essa sutil separação, reforça o paralelo entre a ‘utopia’ de libertação dos escravos e a ‘utopia’ de afirmação do povo-nação, na medida em que Samba não se trata de uma música africana, mas já ‘brasileira’”.²⁹⁵ Portanto, o samba ainda era utilizado na peça como símbolo da nacionalidade, mas adquirindo um viés revolucionário, considerando-se a proposta da peça de resistência de um grupo explorado. A tese de fundo de *Zumbi* é de que os negros revoltosos foram derrotados pela repressão porque acreditaram em uma possível aliança

²⁹⁴ Idem, ibidem, p. 76.

²⁹⁵ Idem, ibidem, p. 78.

com os brancos pobres, com os quais comercializavam seus produtos. Esta tese, trazia uma crítica à idéia de “frente única” que garantiria as reformas de base. Nesta perspectiva, o povo, abandonado pela elite, acabaria derrotado pela repressão reacionária.

Devemos destacar a inovação de *Zumbi*, não apenas na temática, mas também na implementação de um novo modelo de dramaturgia, denominado sistema Coringa, no qual os atores fazem os papéis alternadamente, sem a existência de um figurino, e sem a busca de uma identificação com a personagem, possibilitando um distanciamento emocional com a platéia. Segundo Augusto Boal:

Em *Opinião*, cantores confundidos com personagens, cada qual era um e outro. Em *Zumbi*, os atores se retiravam dos personagens e os revelavam à distância: é ele, não sou eu. Opinião era show-verdade. Não poderíamos continuar fazendo shows-verdade (...) Os personagens que queríamos apresentar tinham que ser separados dos atores. Para isso servia a interpretação coletiva, o rodízio.²⁹⁶

Nesse sentido, a peça de Boal e Guarnieri se aproxima de *A Grande Cidade*. Guardadas as diferenças entre peça teatral e filme, a forma de atuação utilizada em *Arena conta Zumbi* assemelha-se ao que analisamos sobre a representação de Calunga no filme de Carlos Diegues. Calunga por vezes parece ser mais de um, personagem, narrador, mas representado pelo mesmo ator e sempre mantendo o distanciamento em relação ao espectador. Contudo, no caso de *A Grande Cidade*, esta forma de atuação aplica-se apenas ao personagem de Calunga e não aos outros.

A relação cantor-personagem vista em *Opinião*, conforme o apontamento de Boal, também nos permite uma base de comparação dramática com *Rio, Zona Norte*. No filme de Nelson Pereira, Zé Kéti desempenha um personagem com o qual tem características em comum (sambista vindo do morro) e é também o compositor de algumas músicas da trilha sonora do filme (ambas características, aliás, se repetem na atuação de Zé Kéti em *A Grande Cidade*). O papel de Grande Otelo como compositor não reconhecido em *Rio, Zona Norte* também guarda semelhanças com a vida real, já que o ator se queixava por não conseguir colocar suas músicas em filmes nos quais atuava na Companhia Cinematográfica Atlântida.²⁹⁷

O tema da peça *Arena conta Zumbi* já tinha surgido em um filme anterior ao golpe, *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963). O filme de Diegues, assim como a peça de Boal e

²⁹⁶ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro, Record, 2000, p.231

²⁹⁷ DOURADO, Ana Karicia Machado. *Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo*. Dissertação (mestrado em História Social). FFLCH-USP, São Paulo, 2005. Dourado afirma que o paternalismo seria uma marca da biografia de Otelo, desde sua adoção, que, de certa forma, dava continuidade às relações ambíguas de trabalho (foi adotado por uma senhora que queria alguém para ajudar na cozinha). Os papéis que representou também o colocaram em um campo de representação no qual o paternalismo agia.

Guarnieri, também fazia a relação entre a revolta dos ex-escravos do século XVII e a situação dos grupos explorados e oprimidos no Brasil contemporâneo. A continuidade do tema negro em manifestações artísticas engajadas antes e pós-golpe nos leva a pensar que mudanças surgiriam na relação do tema com a cultura nacional-popular no momento em que este projeto entra em crise.

Segundo Antônio Sérgio A. Guimarães, a noção de “democracia racial” incorporou idéias elementares dispersas, mas endossadas, ao longo da história brasileira, por negros que foram integrados de diversos modos e que nutriram diferentes identidades nacionais. Segundo o autor, os intelectuais negros aceitaram em parte e rearticularam a idéia a seu modo, tornando-se também responsáveis pela enorme abrangência e capilaridade da doutrina e, ao mesmo tempo, utilizando-a na mobilização política dos negros.²⁹⁸

Como vimos, nos anos 1950, a militância negra ainda acreditava ser possível atingir um patamar de igualdade racial através da cultura e educação. O protesto negro buscava uma afirmação no sentido de conscientizar a sociedade sobre a existência do racismo no Brasil, para que então ele pudesse ser combatido e os negros tivessem igualdade de oportunidades. Neste sentido, em 1946, o TEN encaminhou à Assembléia Constituinte um projeto de inclusão de medidas e dispositivos anti-discriminatórios que tinham sido discutidos na Convenção Nacional do Negro Brasileiro. Os parlamentares alegaram uma suposta falta de “casos concretos” de discriminação racial e recusaram a proposta.

No ano seguinte, quando a antropóloga negra Irene Diggs foi barrada no Hotel Serrador do Rio de Janeiro, o TEN mobilizou a imprensa denunciando o incidente. Em 1949, um grupo de atores do próprio TEN foi impedido de entrar na festa no Hotel Glória (também no Rio de Janeiro), apesar de apresentarem convites da Sociedade Brasileira de Artistas, promotora do baile. Mas, apenas em 1950, após a coreógrafa negra norte-americana Katherine Duham e a cantora lírica Marian Anderson terem sido discriminadas no Hotel Esplanada em São Paulo, a proposta da Convenção Nacional do Negro Brasileiro seria resgatada (sem creditar-lhe a autoria).

Ao justificar o projeto que apresentou, o deputado Afonso Arinos fez referência a este último caso como exemplo de discriminação racial. A lei, que ganhou o nome do deputado, estabeleceu como contravenção penal a recusa, por parte de estabelecimento comercial ou de ensino de qualquer natureza, de hospedar, servir, atender ou receber cliente, comprador ou aluno, por preconceito de raça ou de cor, com penalidade de multa. O crédito foi retirado da

²⁹⁸ GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. “Intelectuais negros e formas de integração nacional”. *Revista Estudos Avançados*, 18 (50), 2004, p. 271-284.

militância negra e dado para um deputado que se colocava contra as entidades e associações de negros, por considerá-las manifestação de “racismo negro”.²⁹⁹ Portanto, mesmo reconhecendo-se a existência da discriminação racial, paira uma ambigüidade que desqualifica os movimentos negros dos anos 1950, sempre em nome da integração à nação.

A proposição de Florestan Fernandes sobre a existência de preconceito racial nas pesquisas da UNESCO, na década de 1950, também vislumbrava a integração do negro à futura sociedade de classes brasileira. A idéia é a de que, enquanto resquício de uma sociedade escravista e paternalista, o preconceito deixaria de ser atuante quando se completasse a transformação capitalista. Contudo, o golpe militar provocou um impacto negativo sobre esta esperança de que o negro se integraria a sociedade em franco desenvolvimento econômico. Segundo Guimarães,

Foi preciso chegarem os anos 1960 para que, inviabilizada a aliança democrática em torno da “nação mestiça”, os negros pudessem reivindicar meridianamente a sua pertença, não apenas à cultura afro-brasileira, mas à “cultura negra”, que se constrói em diálogo íntimo com o que se passa no resto das Américas, no Caribe, na África e na Europa.³⁰⁰

Se antes os negros brasileiros estavam simbolicamente integrados à nação brasileira, através da cultura nacional mestiça ou sincrética, e em termos materiais, pelo menos parcialmente integrados, através da regulamentação do mercado de trabalho e da seguridade social urbanos, o golpe de 1964 expõe a superficialidade desta “integração”. Desta maneira, o impacto do golpe no nacionalismo de esquerda reverberou no protesto negro.

O pacto democrático que teve vigência de 1945 a 1964 incluía o negro justamente pela negação das especificidades de sua cultura e de sua situação econômica e social. Com o rompimento deste pacto, tais especificidades vieram à tona. Como demonstramos, pela apresentação do exemplo da peça *Sortilégio*, um movimento no sentido da afirmação das manifestações culturais negras já estava sendo levantado por esse ativismo desde a década de 1950. No entanto, o engajamento cultural de esquerda, que tinha grande destaque no cenário brasileiro, encampava, no geral, a idéia da mestiçagem como marco da identidade nacional, concretizada na eleição do samba como símbolo autêntico da cultura nacional-popular.

Rio, Zona Norte apresenta algumas tensões a esse discurso já na década de 1950. O filme de Nelson Pereira dos Santos marca duas atitudes (de aproximação e afastamento) do intelectual da classe média em relação à classe popular, pois não é possível uma identidade

²⁹⁹ NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2003, p. 257-260.

³⁰⁰ GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. “Introdução”o in *Quilombo*, op. cit., p. 12

entre esses grupos. Ainda assim, permanece a esperança da aliança tendo em vista a preservação da cultura nacional-popular.

A estrutura melodramática do filme confere atenção destacada ao protagonista Espírito, tomado como exemplo de um “autêntico” membro do povo: negro, pobre, honesto, explorado. Os outros personagens que pertencem à classe social de Espírito são dotados das mesmas características: o compadre Honório, a afilhada Gracinda, o patrão e compadre seu Figueiredo. Até mesmo os figurantes que freqüentam a escola de samba e a casa de Figueiredo são marcados pela imagem idealizada do popular. O contraponto fica por conta de Adelaide, rancorosa e individualista. A cultura, de forma geral, define com precisão o lugar das classes populares na fatura do filme.

Em *A Grande Cidade* não há um representante único do popular, mas quatro personagens que compõem o mosaico do “povo”: Luzia, Jasão, Inácio e Calunga, o único negro do grupo. Não podemos dizer que a obra conforma uma imagem homogênea e sintética do “povo” e nem da cultura popular. Ao mimetizar os “pulos” de Calunga, o filme passa de um personagem a outro, produzindo o único sentido geral de que não lhes restava fazer nada para mudar sua realidade.

Os quatro personagens principais são migrantes nordestinos, pobres, que vivem uma situação de instabilidade e marginalidade econômica e social no Rio de Janeiro. Mas não sabemos se essas mesmas características poderiam ser atribuídas ao restante dos populares que aparecem no filme, afinal nem todos habitantes da grande cidade são migrantes. Nos referimos àquelas pessoas que aparecem nas várias cenas externas e que não sabemos se são atores figurantes ou transeuntes que passavam pelos locais de gravação. Aquelas pessoas na feira, no Passeio Público, na praça, na praia e no carnaval de rua assemelham-se a Luiza, Jasão, Inácio ou Calunga? Em quais características? Os personagens principais seriam modelos exemplos daquele povo ou pessoas que se diferenciariam do mesmo por não serem naturais do Rio de Janeiro? O filme não responde a estas questões, pois não há esta preocupação na delimitação do “povo”.

Ainda que *A Grande Cidade* não procure definir um povo como entidade política e social, podemos dizer que há a caracterização de elementos populares em oposição a uma classe média. Esta classe média é representada principalmente, pelo casal Heitor e Regina. Heitor é o intelectual que escreve sobre o povo, sem, no entanto, estabelecer qualquer contato ou aproximação com o objeto dos seus romances. O romancista diz estar interessado na história de Jasão, sem saber que sua empregada, que serve cafés enquanto ele dá uma entrevista, é a

própria namorada do sujeito pelo qual ele demonstra interesse. Desta maneira, é saliente a realização da autocrítica à classe média, em especial aos intelectuais.

Contudo, ao criticar a classe média, o filme não se coloca ao lado dos populares, pois, não mantém aderência a nenhum dos personagens, oscilando entre os desejos e destinos de cada um. *A Grande Cidade* não “toma partido”, como *Rio, Zona Norte* faz em relação a Espírito. No caso de Calunga, como vimos, o filme chega a assumir seu ponto de vista, e até mesmo a moldar sua forma à maneira do personagem. Porém, esta operação reflete uma autocrítica que, ao manifestar-se através de Calunga, evidencia sua decepção com uma utopia de transformação social.

Luzia, Jasão e Inácio são brancos. Calunga é negro, e é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da crítica. Por um lado, o personagem dialoga com a intelectualidade que revê sua idéia de revolução, na qual a cultura seria instrumento de mobilização do povo que, em conjunto com a classe média e com a burguesia nacionalista, realizaria a transformação política, econômica e social do país. Por outro lado, Calunga agrega a noção de povo, concebida pela intelectualidade antes do golpe militar de 1964. Idéia presente em *Rio, Zona Norte* - de um povo negro, pobre e explorado - e repetida em outros filmes do Cinema Novo.

Diferente do que ocorre em relação a Espírito, somos mantidos em uma posição de distanciamento em relação a Calunga. Esta posição evidencia a produção da crítica. A “moral da história”, de que não adianta lutar apresenta uma interpretação ao golpe militar recém instaurado. Interpretação que revela ambigüidades e tensões diante de uma transformação política, sobre a qual os atores sociais da época ainda não saberiam sua duração e seus desdobramentos.

CONCLUSÃO

Vimos que a partir da década de 1950, surge um grupo de cineastas que, em oposição às produções industriais das companhias de cinema no Brasil (principalmente Vera Cruz e Atlântida), propõem a realização de um cinema com forma e conteúdo nacionais. Na busca de uma nova estética e de temas para tratar das questões referentes ao povo brasileiro, estes cineastas independentes dos anos 1950 e do Cinema Novo a partir dos anos 1960, colocaram a representação do negro em uma nova chave. Se o negro representava, no geral, papéis pequenos, que ocupavam posições subalternas nas tramas, ou papéis estereotipados, que mesmo quando tinham destaque não permitiam nada além do caricatural, nesse cinema engajado há uma mudança substancial. No cinema brasileiro moderno, o negro chega a protagonista e sua cultura passa a ser focalizada por um olhar privilegiado dos realizadores.

Rio, Zona Norte já representa essa transformação fundamental. Grande Otelo, conhecido do público desde as comédias das décadas de 1940 e 1950, interpreta então um papel dramático, de grande evidência na diegese e que recebe a simpatia do realizador e do público. Na construção do melodrama, o olhar do narrador busca a identificação com o personagem popular, porém, percebemos pela análise fílmica, que este mesmo olhar marca sua distância em relação ao sambista. Em outras palavras, o narrador se aproxima de Espírito - vítima do melodrama, personagem que representa o pólo da verdade e do bem - principalmente através da câmera subjetiva e da filmagem que o acompanha bem próximo e enquadrado de costas. Por outro lado, esse narrador marca sua distância na câmera que focaliza Espírito em *plongée* e na montagem que nos revela a crítica da qual o protagonista não tem consciência.

No filme de Nelson Pereira dos Santos, a comunidade negra do morro ganha notoriedade no registro realista que dispensa os grandes estúdios para filmar no local. A cultura nacional-popular é representada pelo samba, que tem sua origem autêntica nesta comunidade negra, mas que deve receber a atenção da classe média de artistas e intelectuais para que seja preservada e difundida da melhor forma, sem ficar à mercê da exploração da indústria cultural. Em sua preocupação em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, *Rio, Zona Norte* se aproxima do neo-realismo italiano - movimento cinematográfico surgido na Itália no final da Segunda Guerra Mundial, procurando representar a realidade social e econômica no processo de resistência ao fascismo.

Esse jovem cinema brasileiro, portanto, se relacionava com experiências paralelas na Europa e na América-Latina, onde também se criticava as produções cinematográficas das

grandes indústrias e a permanência da linguagem clássica norte-americana. Além do neo-realismo italiano, haveria a influência da *nouvelle vague*: movimento do cinema francês marcado pela montagem inesperada, original, sem concessões à linearidade narrativa; pelo amoralismo dos personagens e diálogos; e pela focalização do psicológico dos personagens em suas impressões cotidianas e banais, entre outros.

Os cineastas brasileiros também se inseriram nos debates internacionais em torno da concepção de “cinema de autor” e de Cinema verdade. A autoria passou a ser debatida de forma mais estruturada a partir dos artigos escritos pelos críticos franceses da revista *Cahiers du Cinéma*, no decorrer da década de 1950. A política dos autores teria como objetivo principal incitar uma atitude crítica em relação ao cinema e aos seus processos. O diretor seria visto então como a principal força criativa na realização de um filme, já que as tomadas de câmera, a iluminação, a duração da cena e todos os outros elementos decididos por ele eram considerados os definidores dos significados expressos pela obra (mais até do que o próprio roteiro). A ênfase nesta figura do autor manifesta uma reação contra os filmes encomendados, que seguiam as regras canônicas do cinema industrial, destinados a uma massa indeterminada de espectadores. Ao colocar no filme a sua visão do mundo e das coisas, o diretor poderia dialogar com um público ativo.³⁰¹

O Cinema verdade se beneficiou de procedimentos estilísticos possibilitados por câmeras mais leves, ágeis, e pelo aparecimento do gravador Nagra, que permitiu a gravação do som direto, sincrônico ao movimento. Ele é caracterizado pelo uso de entrevistas, pelos planos longos e pela imagem tremida da câmera na mão. São comuns no Cinema verdade, as entrevistas com populares, tendo aí um dos seus principais procedimentos e o pressuposto ético fundamental, que é o de dar voz para as pessoas. Relacionado principalmente ao documentário, ganha destaque também a intervenção através de procedimentos que ficam explícitos no filme, ou seja, a utilização de recursos narrativos que envolvem desde citações em forma de texto até a intervenção direta do documentarista diante da câmera.³⁰²

Através da análise de *A Grande Cidade*, pudemos estabelecer relações entre os procedimentos utilizados no filme e esses debates desenvolvidos no âmbito internacional. O filme de Diegues é marcado pelo uso da câmera na mão e pela montagem descontínua, que, apesar de permitir a progressão de uma história linear, realiza ligações entre os planos que nem

³⁰¹ AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008. BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores na França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁰² RAMOS, Fernão Pessoa. “Cinema verdade no Brasil”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p.81-96.

sempre são pautadas pela lógica clássica, revelando sua própria existência. O drama central é mediado por um narrador que surge também em uma espécie de moldura do filme. Esta se aproxima do Cinema verdade para criticá-lo, traz entrevistas com populares sem lhes dar voz.

Permanece a voz de Calunga, narrador-personagem que conclui com a “moral da história”. Ao trazer personagens alegóricos que nos remetem ao Cinema Novo realizado até então, *A Grande Cidade* produz uma autocrítica sobre o movimento no qual se insere. A idéia geral é a de que o povo, do qual se esperava a propulsão à transformação social, mantém-se passivo, lutando apenas pela sobrevivência. Ainda que valorize os personagens populares, não há a expressão de uma simpatia do narrador por eles, como existia em *Rio, Zona Norte*, nem qualquer proposta de identificação com o público. Este, deve ser mantido distanciado para refletir sobre a crítica que está em jogo.

Mesmo que sujeitos ao destino trágico, os personagens populares de *A Grande Cidade* não são vitimizados como o protagonista popular de *Rio, Zona Norte*. Jasão e Luiza morrem porque não conseguem se adaptar à grande cidade. Inácio fica na tentativa de voltar para o sertão pelo mesmo motivo. Calunga, no entanto, se adapta e dá suas dicas. Se Jasão, Luiza e Inácio fracassam é por suas decisões e ações (ou por falta desta última) diante de uma realidade contrastante com o que esperavam encontrar na cidade. Estes personagens não são vitimizados, como Espírito, que sofre com a exploração de Maurício e com a falta de atenção de Moacyr. No melodrama de Pereira dos Santos, portanto, o protagonista não tem a chance de reagir diante de uma trama sobre a qual ele não tem consciência. Na tragédia de Diegues, os personagens poderiam ter uma postura ou atitude diferente diante de sua realidade. A consideração de Saraiva e Cannito vem de encontro com a comparação que propomos:

A tragédia é composta pelo desenrolar implacável de uma situação dramática que não permite solução. Tal como no melodrama, um homem se verá sozinho, isolado do conagraçamento social. Mas, diferentemente de lá, o universo não será uma conspiração perversa que o vitimará, e nós não estaremos identificados, e enclausurados, na perspectiva da vítima. Tanto personagem como público compreenderão o que está em jogo. E será a partir de uma decisão, de uma ação dramática do personagem, que o destino se abaterá sobre ele. Na tragédia, o personagem não sofre as ações do mundo, ele age sobre o mundo. Passamos da voz passiva à voz ativa.³⁰³

Considerando que de *Rio, Zona Norte* para *A Grande Cidade*, do melodrama à tragédia, passamos da voz passiva à voz ativa, procuramos pensar qual a implicação disso na

³⁰³ SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de roteiro. Ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv*. São Paulo: Conrad Livros, 2004, p. 91.

abordagem dos personagens populares e, mais especificamente, na abordagem dos personagens negros. Para isto, primeiramente lembramos que os filmes não se encontram perfeitamente enquadrados nas estruturas dos gêneros clássicos. *Rio, Zona Norte* aproxima-se do melodrama ao identificar nossas emoções com as características morais de Espírito diante das maldades e ilusões sofridas. Porém, o filme utiliza os sentimentos também para produzir uma crítica social. O pólo representante da autenticidade e superioridade moral é também o pólo pobre e oprimido em uma relação social na qual o pólo opressor, que ocupa um lugar superior na escala social, representa a hipocrisia e inferioridade moral. Ou seja, o filme combina a explicação moral com a denúncia social.

Ainda assim, *Rio, Zona Norte*, no geral, mantém-se nas regras do drama, principalmente, no que se refere ao respeito à quarta parede, que assegura a passividade do espectador, levado a se identificar com a trajetória e o ponto de vista do herói. Vimos que *A Grande Cidade* rompe com isto. A começar, pela introdução de um narrador, que nos mantém distanciados e críticos diante do que vemos. Além disso, os movimentos de câmera e a montagem do filme também revelam a existência de um autor que os ordena, diferente do autor dramático que sempre procura “desaparecer” sob seus personagens.

Em relação à abordagem do popular, *Rio, Zona Norte* de fato o coloca em posição passiva. Espírito não pode reagir diante de seus infortúnios. A própria comunidade do morro não tem qualquer poder para mudar sua posição social. A cultura produzida na escola de samba correria o risco de desaparecer se não recebesse a atenção da indústria cultural ou da classe média. No entanto, o sambista também não tem expressão diante da indústria que o explora e transforma sua composição autêntica. Resta assim, a classe média como esperança de aproximação com o povo para construção e preservação da cultura nacional-popular. Em relação ao negro, aqui ele é praticamente sinônimo de povo, pois o filme o mostra presente majoritariamente no meio popular, mas não destaca qualquer denúncia específica referente à condição racial.

Em *A Grande Cidade*, ainda que os personagens populares não sejam colocados em uma posição passiva como em *Rio, Zona Norte*, sua posição ativa é por vezes caracterizada pela falta de consciência ou de intenção de transformação, o que a torna problemática. Os quatro personagens principais representam aqui um mosaico do popular, que não é mais homogêneo como no filme de Nelson Pereira. Os quatro realizaram uma ação principal que se passa antes do filme: a migração para a cidade como tentativa de escapar à situação de miséria

no sertão. No entanto, ao se depararem com uma conjuntura inesperada no meio urbano, os migrantes ficam, de certa forma, perplexos e sem saber como agir.

Jasão recorre ao crime, do qual depois não sabe como escapar. Luzia consegue um emprego e ainda acredita na felicidade ao lado do vaqueiro, que acaba levando-a a morte. Inácio quer voltar para o sertão, mas não chega a fazê-lo. Calunga quer apenas sobreviver, aproveitando o carnaval, se virando como pode. O único negro é o melhor adaptado à cidade. O filme se remete às realizações anteriores do Cinema Novo e, neste sentido, a negritude de Calunga e dos outros personagens (o moleque comparsa de Jasão e Zé Kéti) também pode ser um elemento de referência à presença do negro como símbolo do povo em outros filmes do movimento. É significativo que Calunga seja o personagem a apontar que o povo não tem nada a fazer diante de sua situação econômica e social. Todavia, seu pertencimento racial ainda não é especificado na realização da crítica.

É importante esclarecermos que não tomamos a referência dos personagens à realidade social dos realizadores dos filmes como simples homologia. Acreditamos que os realizadores de *Rio*, *Zona Norte* e *A Grande Cidade* fazem alusões ao seu contexto social, tendo em vista uma intenção crítica ao discutir a realidade. Consideramos, portanto, os filmes como portadores de discursos interpretativos sobre o povo e a cultura popular, e suas relações com a classe média. Desta forma, não pretendemos apontar correspondência direta entre determinados personagens e grupos sociais, mas mostrar como os autores utilizam estes personagens e as situações desenvolvidas para criticar sua realidade. Em outras palavras, analisamos filmes que refletem *sobre* o nacional-popular e não que refletem *o* nacional-popular.

Concordamos com a leitura alegórica que Ismail Xavier desenvolve sobre o filme *Deus e o Diabo* no livro *Sertão-Mar*, segundo a qual, os agentes do filme condensam traços e poderes não-redutíveis à conformação de classes sociais específicas. O autor diferencia sua leitura da realizada por Jean-Claude Bernardet, que estabelece uma homologia entre a estrutura de relações de classe da sociedade brasileira de 1963-1964 e a estrutura de relações entre os personagens de *Deus e o Diabo*, apresentando Antônio das Mortes como a “classe média” (ou o intelectual). Diz Xavier:

Minha interrogação se endereça aos próprios termos da homologia no seu conjunto: é difícil construir a relação termo a termo entre as figuras da alegoria de *Deus e o diabo*, onde o sertão é o mundo, e os agentes fundamentais do jogo político cujo cenário é a sociedade brasileira como um todo. A oposição opressor-oprimido é dado forte que marca equivalências, mas é muito genérica para permitir leitura tão definida quanto a quem

(dentro do filme) representa o quê (fora do filme).³⁰⁴

De maneira semelhante, ao realizar a análise fílmica nos detivemos à estrutura das obras para entender como estas conjugam discursos referentes à questão do negro e do nacional-popular, não para apontar correlações imediatas entre os personagens e as classes sociais da realidade extra-fílmica. Se dissemos que em *Rio, Zona Norte*, Espírito representa o povo, Moacyr o intelectual e Maurício a indústria cultural é porque o filme utiliza seus personagens para a construção de um discurso de valorização do popular, com a intenção de apontar uma crítica à exploração empreendida pela indústria fonográfica e à indiferença manifestada pela classe média. São os elementos próprios do filme que permitem a configuração da crítica, principalmente a postura do narrador. O melodrama serve, assim, aos fins da denúncia social, tendo ainda o objetivo de uma transformação que permita a preservação da cultura nacional-popular. Ainda que centrado nos sentimentos dos indivíduos, o filme permite uma explicação social em termos realistas.

Em *A Grande Cidade*, relacionamos os personagens principais a outros personagens do Cinema Novo através da leitura alegórica. A idéia é a de que o filme apresenta elementos cifrados, simbolismos nem sempre evidentes, que expressam alguns conteúdos não ditos explicitamente. Há uma fragmentação, quebra da unidade dramática convencional, que não é total, já que permanece uma progressão linear na história de Luiza e Jasão, mas que se substancia em uma montagem descontínua. Sendo assim, é possível a interpretação de que o filme internaliza uma crise vivida pela sociedade da época e procura dar algumas respostas a ela.

A principal resposta formalizada no filme é uma revisão de outra alegoria: aquela ligada a uma visão profética da história, presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No filme de Glauber, o passado de opressão vivido no sertão é entendido como impulso à rebeldia e prefiguração de um futuro revolucionário. Tal esperança estava presente em outros filmes do Cinema Novo, como *Os Fuzis*, *Barravento*, *Ganga Zumba* etc. *A Grande Cidade* expõe uma crítica a essa visão de esperança. Seus personagens são migrantes nordestinos, que vieram, portanto, de um local bastante focalizado pelo Cinema Novo: o sertão. Contudo, diferente dos personagens anteriores do movimento, eles não estão mais sujeitos a um futuro revolucionário anunciado pela profecia popular e pela história. Eles estão sujeitos a um destino trágico, diante do qual não conseguem reagir.

³⁰⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão/ Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense; Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983, p. 115-116.

A construção dos personagens não se dá, portanto, na homologia direta com referentes específicos em outras obras ou na realidade extra-fílmica. Luzia, Jasão, Inácio e Calunga nos remetem a vários personagens do Cinema Novo apresentando uma interlocução do filme com o movimento ao qual ele pertence. Na elaboração dessa crítica está em jogo uma revisão das idéias de povo, cultura popular e revolução, presentes nos debates da época. E também uma revisão do cineasta sobre seu próprio papel social. Nas realizações referidas, ao realizar a crítica social e vislumbrar um processo de transformação, os cineastas têm em vista sua própria participação neste processo. Em *A Grande Cidade*, a própria posição do cinema, enquanto meio de conscientização para a transformação social, é revista.

No terceiro capítulo, mostramos como essas idéias de povo, cultura popular e revolução foram colocadas em debate, com perspectivas diversas, por outros movimentos culturais e áreas de estudo que se desenvolviam nos anos 1950 e 1960, e revistas no contexto pós-golpe militar. Inicialmente levantada pelos folcloristas, a questão da cultura popular era entendida, resumidamente, como manifestações autênticas a serem preservadas diante do processo de modernização. Se, no final do século XIX, a miscigenação racial não era, no geral, bem vista, a partir da década de 1930 ela foi valorizada como principal marca dessa cultura popular.

Nos anos 1950, há o início de uma politização do debate em torno da cultura popular. Para o ISEB, fundado em 1955, esta já é entendida como projeto transformador, já que a dependência brasileira, a ser revertida, ocorreria não só em termos políticos e econômicos, mas também culturais. As idéias do ISEB influenciariam outros movimentos da época, como o CPC e o Cinema Novo, que também entediam o intelectual ou artista como alguém que fazia parte da sociedade e que, portanto, deveria interferir a favor de um projeto de transformação. Assim, o CPC, fundado em 1961, apostava na cultura popular como capaz de promover mudanças na estrutura sócio-econômica e nas relações de poder do país. Ao mesmo tempo, esboçava-se já uma consciência de que estes intelectuais e artistas estavam falando para um público mais próximo de sua classe social de origem do que para as classes realmente oprimidas.

Mesmo contrário aos termos do “manifesto do CPC”, em alguns filmes do Cinema Novo mantém-se a polaridade entre forças nacionalistas e progressistas versus forças reacionárias e entreguistas (presente no ISEB e no CPC). Tal oposição já se manifestava no discurso de *Rio, Zona Norte* (considerado precursor do movimento), e aparece também em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos

Santos, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) - filmes fundamentais na primeira fase do movimento. Como vimos, esse conflito (forças progressistas x forças reacionárias) não aparece mais em *A Grande Cidade*, pelo menos não com uma posição de defesa de um nacionalismo, nos termos propostos anteriormente. Diante da desilusão, a reflexão do filme de Diegues se configura em torno do entendimento de como os personagens populares buscam sua sobrevivência em uma realidade adversa. Assim, as classes populares não são entendidas como portadoras de uma iniciativa que tenha em vista um projeto maior, como o progresso da nação.

Outra idéia recorrente nos movimentos engajados no período e que permite uma diferenciação entre *Rio, Zona Norte* e *A Grande Cidade* é a de vanguarda. *Rio, Zona Norte* apresenta uma crítica a esta idéia, pretendendo aperfeiçoá-la. O filme permite a interpretação de que o grupo artístico ou intelectual não exercia efetivamente seu papel de vanguarda, pois não conseguia se aproximar verdadeiramente do povo, que ficava então sujeito à exploração da indústria cultural. No entanto, há esperança na proposta de uma nova aproximação entre intelectual e povo.

Em *A Grande Cidade*, poderíamos dizer que esta relação não é colocada diretamente em primeiro plano. O filme dirige seus esforços para um entendimento das idéias e sentimentos dos personagens populares, sem se deter muito sobre sua relação com os personagens da classe média, ou mais especificamente com o personagem de Heitor, romancista que procura se aproximar do povo. Fica claro que o intelectual não realiza o papel de uma vanguarda que trouxesse qualquer conscientização ao povo. Porém, ainda que desenvolva uma crítica a esta personagem, esta não é o principal objeto de atenção do filme.

A tematização da relação entre vanguarda e povo em *A Grande Cidade* ocorre em outros termos. Esta relação será incorporada ao discurso em torno do próprio cinema como objeto de reflexão. Ao expor seus recursos, o filme se assume enquanto tal, enquanto construção de um autor que tem em vista um público. Assim, é possível questionar sobre o papel do próprio filme diante de sua realidade e sobre a posição do espectador, colocado então em posição ativa.

Consideramos também a importância política, social e ideológica do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nesses debates da época. Grande parte do grupo de críticos e cineastas que constituiu o cinema independente dos anos 1950 e também o Cinema Novo nos anos 1960 era formado por pessoas que se relacionavam de alguma maneira com o PCB, mesmo que não fossem oficialmente filiados ao partido. Pode-se afirmar, resumidamente, que um dado central na atuação ideológica do PCB (colocado na ilegalidade desde 1947) era a

assunção de que o Brasil precisaria se libertar da ação imperialista norte-americana, que explorava o país economicamente e o descaracterizava culturalmente. As forças nacionalistas de esquerda, sob a égide do PCB denunciaram essa dominação, lutando pelo desenvolvimento da indústria e pela defesa da cultura nacionais.

Se nas formulações do ISEB e do CPC, a questão racial não ganharia especificidade no interior da concepção nacional-popular, no PCB não seria diferente. Embora reconhecesse que a população negra constituía parte fundamental do proletariado brasileiro, o partido submetia a questão racial à luta de classes. Segundo Joel Rufino dos Santos, existiria uma “cegueira” do PCB para a questão racial, que teria, inclusive, afastado muitos líderes negros.³⁰⁵ Para além do PCB, era comum entre as esquerdas, de maneira geral, uma perspectiva que associava a questão racial a um projeto de transformação das estruturas capitalistas.

Mostramos que se as esquerdas, no geral, subordinavam a questão racial à transformação social, outras organizações da época não teriam a mesma postura. As experiências do Projeto UNESCO e do TEN atuaram no sentido de afirmar a existência do preconceito racial, bastante questionado na época. O primeiro, tendo surgido como uma iniciativa científica de explicar a condição harmoniosa das relações raciais no Brasil, acaba constatando a presença da discriminação. O segundo, desenvolveu-se como organização do próprio ativismo negro que realizou várias tentativas de provar a existência desta discriminação desde os anos 1940. Ainda assim, inicialmente o TEN acreditava ser possível a construção de uma democracia racial no Brasil e propunha iniciativas a melhorarem a qualidade de vida do negro.

Concluímos assim, que o debate sobre a questão nacional nos anos 1950 e 1960 era caracterizado por uma ambigüidade, principalmente nos setores ligados à esquerda que, na mesma época, se propunham a pensar a cultura nacional-popular como chave de transformação para o país. Mesmo que reconhecessem a existência do racismo na sociedade brasileira (afirmação ainda problemática para o senso comum da época), estes setores, no geral, não formalizaram um combate específico ao preconceito racial, acreditando que ele desapareceria com a transformação das condições sociais do país. Sendo assim, estes grupos não se aproximavam do ativismo negro da época. O TEN, principal representante deste, ensaiava respostas às questões específicas do negro, ainda oscilando entre um ideal de democracia racial e uma realidade de discriminação.

³⁰⁵ Depoimento de Joel Rufino dos Santos presente em: RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 391.

Ainda que se aproxime da cultura popular, a intelectualidade engajada, no geral, não destacava as manifestações específicas da cultura negra, mas sim as representações da brasilidade miscigenada. Mesmo porque, ao tomar para si um papel de destaque na construção da nacionalidade e na transformação do país, o intelectual branco só poderia conceber o nacional-popular como miscigenado.

Até 1964, acreditava-se que a transformação social estaria em processo. No entanto, o golpe militar colocou um fim nas esperanças da esquerda democrática. Diferentes setores fizeram uma autocrítica em relação à proposta fracassada de aliança inter-classista na realização da mudança política, econômica e social, que acreditavam estar em andamento. Nessa revisão do nacional-popular, também o ideal de democracia racial sofreu um novo impacto. Por um lado, as fissuras expostas permitiram novo espaço de manifestação das questões específicas do negro. Pelo outro, o novo regime político coibiu esta manifestação. Nos primeiros anos de ditadura militar, a resposta de todos os setores que acreditavam na transformação social antes do regime foi ainda uma tentativa de avaliação do fracasso diante da perplexidade dos eventos recentes.

Analizamos filmes que refletem sobre o nacional-popular nesses diferentes momentos, o primeiro na conjuntura dos anos 1950, de esperança na construção de uma cultura nacional-popular e na transformação social do país. O segundo, no contexto pós-golpe militar, na frustração daquelas expectativas, mas ainda em uma reflexão recente ao regime, diante do qual não se sabia exatamente o que esperar. Buscamos ver como os discursos fílmicos tratam a questão racial nestas diferentes conjunturas.

Interpretamos os procedimentos específicos de linguagem como ponto de partida para a análise do papel do negro nos filmes: a oscilação entre adesão e observação do narrador de *Rio, Zona Norte* e os sucessivos saltos narrativos em *A Grande Cidade*. Estes procedimentos constituem os elementos articuladores de cada forma fílmica, os recursos que fornecem a estrutura de cada obra. Demonstramos que pela forma chegamos ao conteúdo dos filmes e às suas interlocuções com a realidade contínua a eles. Procuramos pensar essa relação entre forma e conteúdo na composição de uma feição específica para as perspectivas sociais e políticas dos cineastas, levando em conta sua inserção em um contexto de engajamento.

Rio Zona, Norte foi a tentativa de um cinema independente que influenciaria a geração do Cinema Novo na articulação de uma reflexão política e de uma criação estética para expressar a complexa situação histórica e social da sociedade brasileira. A percepção da necessidade do resgate da cultura popular constitui a base história e política do filme. Nelson

Pereira dos Santos usou o melodrama para explicitar os termos realistas em jogo na sua ficção, conjugando moralidade e situação social.

Porém, o narrador, que busca a identificação com o protagonista popular negro, acaba assinalando sua distância em relação ao mesmo. Esta oscilação do narrador já nos coloca uma desconfiança em relação ao propalado projeto nacional-popular. O filme promove ainda uma autocrítica aos artistas e intelectuais engajados não efetivos em sua missão de preservar a cultura popular. Portanto, ainda que a obra permita a interpretação de que, já em sua gestação nos anos 1950, o projeto nacional-popular trazia algumas tensões, prevalece o sentido de esperança na sua efetivação.

Em *A Grande Cidade* estas tensões provocam a própria fragmentação do nacional-popular. O filme promove uma crítica a uma idéia de cultura popular autêntica e de um povo com qualquer intenção ou vocação para a transformação política e econômica do país. A tragédia expõe o destino fatídico ao qual os personagens estão sujeitos. A montagem fragmentada passa de um a outro personagem, a câmera na mão tenta a aproximação, o registro cinematográfico conjuga a tomada geral e o *zoom* no indivíduo.

A crítica construída revê o próprio papel do cineasta em sua tentativa de aproximação com o povo. O negro recebe um papel de destaque, por vezes incorpora a voz do narrador do filme para dizer que não há mais nada a ser feito. No entanto, a questão popular (mesmo em crítica à concepção de um projeto fracassado) ainda não permite a especificação da questão racial. É possível a interpretação de que *A Grande Cidade* expõe a própria simbolização do negro como povo em filmes anteriores do Cinema Novo. Porém, ao refletir sobre a mesma não chega a conceber a possibilidade de um discurso específico que destacasse o negro como portador de problemas específicos no interior deste povo.

Através da comparação dos filmes, podemos entender que o conjunto de aspirações em evidência nas décadas de 1950 e 1960 não era uniforme e homogêneo, desprovido de tensões dentro das classes populares e das ideologias de esquerda. Os filmes nos permitem a análise do projeto nacional-popular não somente em relação à conquista ou derrota de suas propostas. O posicionamento político nas obras artísticas é complexo, não se realiza por mera transposição, sem mediações do político ao estético. Como diz Ridenti:

[...] explicita-se que a relação dos artistas com a política não é apenas de uso indevido da arte para fins que lhe são supostamente alheios, mas um novelo intricado com custos e benefícios para todos os agentes envolvidos, defensores e difusores de valores

políticos, ideológicos e estéticos que não se reduzem a escolhas racionais.³⁰⁶

Acreditamos, assim, que o engajamento político-cultural não é uma operação mecânica de transposição, na qual a opção estética é apenas um suporte inerte. Cada obra merece ser interpretada pelo historiador e posta em diálogo com a memória histórica e com outras obras e pesquisas, para que as obras artísticas possam ser vistas como construtoras de uma história controversa e cheia de tensões, e não como cenário de uma história unívoca.

Realizando um sobrevôo comparativo entre os dois filmes pesquisados, o que ocorre entre *Rio Zona, Norte* e *A Grande Cidade* é a frustração das aspirações em relação a um projeto de nação mais à esquerda. Vence a modernização conservadora, que dá continuidade a um conjunto de medidas de desenvolvimento econômico, acompanhadas da restrição do exercício democrático e das propostas que teriam em vista a diminuição das desigualdades sociais tentadas antes do golpe de 1964. A revisão daquele projeto, que ocultava o negro ao incluí-lo em um amálgama miscigenado, permite que este setor excluído proponha uma nova visibilidade para suas questões específicas. No entanto, ainda são ambíguas as respostas diante dos eventos políticos recentes.

Analisaremos brevemente a presença do negro no cinema brasileiro da década de 1970, como contraponto que nos permita uma melhor caracterização dos filmes principais da nossa pesquisa. Nosso olhar para *Rio Zona, Norte* e *A Grande Cidade* é mais interrogativo, nos filmes da década de 1970 sublinhamos apenas alguns traços importantes para a comparação, como a recepção dos mesmos no que concerne a questão racial.³⁰⁷ Nossa intenção, mais uma vez, é a de pensar como os filmes objetos da pesquisa produzem interpretações sobre os temas da estética e da política debatidos em seu contexto específico, e não a de apontar “falhas”, “recuos” ou “avanços” de uns em relação a outros.

Contraponto: o negro no cinema dos anos 1970

Analizando as filmografias de Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues, percebemos que a representação do negro e da cultura afro-brasileira é um dado recorrente na obra dos diretores. Em relação ao primeiro, destacamos: *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977). Em relação ao segundo, temos: *Ganga Zumba* (1964), *A Grande Cidade* (1966), *Xica da Silva* (1976), *Quilombo* (1984)

³⁰⁶ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 72.

³⁰⁷ Seguimos, portanto, a proposta de Ismail Xavier, em *Sertão-Mar*, op. cit.

e *Orfeu* (1999). O dado comum é que a obra dos diretores não constrói um discurso unívoco em relação à questão racial e à presença do negro na cultura brasileira.

A abordagem da questão racial no cinema brasileiro dos anos 1970 se dá em uma chave significativamente diferente do que vimos até aqui. A análise dos textos de Neves e Senna que expusemos anteriormente já nos permite realizar esta diferenciação. Ambos tratam especificamente da questão racial, contudo, Neves em meados da década de 1960 parecia mais preocupado em afirmar o Cinema Novo como novidade em uma maneira de se representar o negro, diferenciando-o de outras propostas cinematográficas, e construindo seu artigo como algo próximo de um manifesto do movimento. Já Senna, no final da década de 1970, revê inclusive a posição do Cinema Novo em relação ao negro, que seria a de tomá-lo como metáfora do pobre e oprimido, e, ainda que também considere a originalidade do movimento, aponta o surgimento de cineastas negros como única maneira do discurso negro se articular de fato ao cinema. A seguir, para melhor caracterizar a presença da questão racial no cinema brasileiro da década de 1970 (em contraponto às décadas anteriores), acompanharemos o debate em torno da questão à partir de algumas críticas publicadas na época de lançamento dos filmes *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) e *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977).

Xica da Silva se passa na segunda metade do século XVIII, momento em que a Coroa Portuguesa institui para o distrito Diamantino um sistema de contratos que garantia o monopólio da extração de pedras preciosas a um capitalista português escolhido pelo rei. O mais famoso destes contratadores era João Fernandes de Oliveira que descobriu lavras riquíssimas nos rios e nas montanhas da região. Seduzido, João Fernandes compra a escrava Xica da Silva e caba fazendo de tudo para agradá-la. Mesmo sendo alforriada Xica continua ao lado de João Fernandes, dominando a política, a moda e a economia da região, vingando-se das humilhações sofridas na sociedade mineira. Mas as extravagâncias de Xica, acabam chamando a atenção da Corte que envia um Fiscal, o Conde de Valadares. Por fim, o contratador é destituído do cargo e deportado para Portugal, deixando Xica sozinha em uma cidade que se volta contra a ex-escrava.

No filme de Diegues, o poder de Xica é diretamente relacionado à sedução por seus “poderes sexuais”, considerados excepcionais. Os desejos da ex-escrava são caracterizados como fúteis, sua preocupação é sempre com a aparência. Xica não se incomoda em viver no sistema escravista e ver outros escravos sofrendo castigos, por exemplo. No final, fica provado que a negra não era nada sem João Fernandes.

Em *Tenda dos Milagres*, um jornalista prepara a montagem de um filme sobre um americano que veio à Bahia para conhecer a terra onde vivera Pedro Arcanjo, cientista social autodidata e contestador das idéias racistas da Faculdade de Medicina. As pesquisas deste levam aos conceitos de miscigenação e a conhecimentos sobre a cultura negra desenvolvida na Bahia.

Na adaptação ao livro de Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos aponta o racismo velado existente na sociedade e apresenta como solução a miscigenação. A contradição do filme está na defesa dos valores da cultura afro-brasileira concomitante ao apoio a uma teoria que oculta estes mesmos valores. Por outro lado, há ainda a crítica à concepção que relaciona as religiões à alienação, já que Pedro Arcanjo afirma ser possível ser materialista e manter a fé nos cultos africanos.

Já em seu momento de lançamento *Xica da Silva* provocou uma polêmica que trouxe a questão racial à tona. O jornal *Opinião* de 15/10/1976 apresentou várias críticas ao filme realizadas por pessoas de diferentes áreas. Com exceção de Antonio Callado que elogia o filme, e Roberto da Matta que se mantém mais próximo da neutralidade, todos criticam o tratamento dado ao negro na obra. Destacamos alguns enxertos:

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!

(Carlos Frederico (cineasta))

A vitória de Xica é, portanto, sagaz e enganosa. Atuando apenas com os poderes místicos ou mágicos dos fracos, ela não consegue consolidar a inversão do seu mundo.

(Roberto da Matta – antropólogo)

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.

(Carlos A. Hasenbalg – sociólogo)

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 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.

(Beatriz Nascimento – historiadora)³⁰⁸

³⁰⁸ “Xica da Silva - Genial? Racista? Digno do Oscar? Abacaxi?”. *Opinião*. São Paulo, 15/10/1976, p.18.

Esta última crítica é a que ocupa maior espaço e também a mais aguda. Beatriz Nascimento classifica o filme como “projeção empobrecida de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre”. A historiadora atribui de maneira imediata a visão preconceituosa do filme ao pensamento de seu diretor. E, neste sentido, ainda crítica o filme *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1973), cujo herói também seria destruído pelo resultado da não identificação do diretor com o mesmo, ou seja, assim como Diegues não se reconhecia em personagens como Xica e Teodoro, Antunes Filho não se identificaria com Jorge (protagonista de *Compasso de espera*). Mas o maior defeito de *Xica da Silva*, segundo Nascimento, é reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente.

Esta crítica também levanta um ponto importante a respeito da presença da cultura popular no filme. Nascimento afirma que o diretor retira um episódio da história e dá ao povo como se fosse “cultura popular”. Diz a autora: “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?”³⁰⁹

Sem que a questão seja aprofundada no artigo, parece existir a sugestão de que a visão preconceituosa não seria exclusividade do diretor, mas estaria presente na própria sociedade. Em outras palavras, os tão nocivos estereótipos presentes no filme também estariam presentes na cultura popular, mas isto não justificaria sua utilização, já que, a historiadora sugere, não é apenas pelo fato de “vir do povo” que “é bom”.

Esta opinião também aparece em artigo de Enoque Feitosa Sobreira Filho. No jornal *Movimento*: “Assim, o valor da tal ‘cultura popular’ (popularesca – populista pitoresca) mostra-se reduzido a nada por reforçar velhos preconceitos ainda existentes e por ser uma visão amena de uma história (estória) que ele deixou de pernas pro ar”.³¹⁰ O autor diz que o filme traz uma visão ultra-racista sobre o comportamento sexual da mulher negra, mas teve o mérito de reabrir o debate sobre os rumos da cultura brasileira.

Analisando as críticas ao filme *Tenda dos milagres*, percebemos que a abordagem da questão racial se dava então não apenas em jornais ligados ao movimento negro, mas também na imprensa de grande circulação. Assim como em relação a *Xica da Silva*, há críticas positivas. O artigo “Denúncia”, publicado no *Estado de S. Paulo*, 16/10/1977, diz que apesar das falhas, o filme deve ser visto principalmente pela “contribuição que traz para o

³⁰⁹ NASCIMENTO, Beatriz. “A senzala vista da casa grande”. In *Opinião*, São Paulo. 15/10/1976.

³¹⁰ SOBREIRA FILHO, Enoque Feitosa. “A história de pernas pro ar”. *Movimento*, nº 75, 06/11/1976.

entendimento do problema racial no Brasil”.³¹¹ A vantagem do filme seria discutir de forma direta o problema, “pela boca dos personagens, sem subterfúgios ou subentendidos”.

A revista *Isto é* dedica quatro páginas ao filme, destacando principalmente a doutrina do branqueamento, apontando que a miscigenação não levou ao igualitarismo, mas sim ao embranquecimento tido como ideal pelas elites. Muniz Sodré diz no artigo que a “doutrina do mestiçamento”, implica a rejeição do reconhecimento de uma cultura negra no Brasil, “isto é, da existência de um complexo simbólico estruturado, com religião, normas, costumes, instituições, visão de mundo próprios”.³¹² Diz ainda o artigo:

Tenda dos Milagres não se envergonha de apoiar-se num dogma, segundo o qual a mestiçagem é a salvação, presumivelmente a única, da cultura brasileira. Inúmeros estudiosos de respeito, aqui e entre os *brazilianists*, já desnudaram a falácia – propagada, sobretudo, por Gilberto Freyre – da democracia racial brasileira e, de passagem, o caráter reacionário da miscigenação como fator de enriquecimento racial e cultural.

Em artigo já citado, Orlando Senna emite algumas opiniões semelhantes. Critica *Xica da Silva*, por colocar a possibilidade de ascensão do negro apenas enquanto indivíduo, sem possibilidades de concretizar esta ascensão ao nível de reivindicação coletiva. E diz que *Tenda dos milagres* provocou debate, “sendo acusado de subtrair aos negros o direito e a oportunidade de desenvolver um senso de identidade grupal ao pregar a mestiçagem como remissão da Cultura Brasileira”.³¹³ Apesar disso, Senna considera *Tenda dos Milagres* como divisor de águas na história do envolvimento “Cinema-Negro”. A partir de 1976 surgem “cineastas, filmes, propostas preocupados com uma investigação da Cultura Negra como fator Substantivo (e não Adjetivo) na composição da essencialidade brasileira”. O autor se mostra otimista em relação aos anos 80 que poderia “romper alguns flancos do etnocentrismo cultural dominante”.³¹⁴

Tendo em vista o debate desenvolvido por ocasião do lançamento de tais filmes, acreditamos que algumas considerações podem ser feitas. Em primeiro lugar, fica claro que a visibilidade da questão racial nos anos 1970 é bem maior do que nas décadas anteriores. Embora em meio à repressão da ditadura militar, o movimento negro enquanto proposta política tenha voltado a se concretizar apenas em 1978 - com a fundação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNU) - as reivindicações da população negra na

³¹¹ “Denúncia, foco de ‘Tenda dos Milagres’”. *O Estado de São Paulo* (sucursal de Salvador), 16/10/1977.

³¹² SODRÉ, Muniz. Na “Tenda” de Nélson Pereira, o fubá de Jorge e o dendê de Freyre. In: *Isto é*, São Paulo, 23/11/1977.

³¹³ SENNA, op. cit., p. 61.

³¹⁴ Idem, ibidem, p. 62.

afirmação de existência de discriminação racial no Brasil e luta contra a mesma já vinha se desenvolvendo nos anos anteriores, assim como a organização de movimentos artísticos e culturais, também influenciados pela luta pelos direitos civis ocorrida na década anterior nos Estados Unidos e pela descolonização dos países africanos.

Além disso, a década de 1970 é marcada por uma crítica acentuada à cultura nacional-popular pensada pela esquerda nas décadas anteriores. Como vimos, se entre meados da década de 1950 até o golpe militar há o apogeu do engajamento nacional-popular de esquerda, a partir de 1964 há um questionamento do mesmo e, principalmente após 1968, a frente política e cultural passa a ser recusada pelos movimentos de vanguarda, como o tropicalismo, e por movimentos políticos (como as dissidências surgidas a partir do PCB). A crítica feita ao nacional-popular também rende um questionamento sobre o verdadeiro papel da cultura e história do negro dentro do todo homogeneizado como cultura popular e identidade nacional - crítica esta que observamos, por exemplo, nas análises do filme *Tenda dos Milagres*.

A especificidade da questão racial: dos anos 1970 à contemporaneidade

Lembramos que o ativismo negro destaca-se no contexto de valorização da democracia e de crítica ao Estado autoritário no final da década de 1970, ao lado de outros movimentos no quadro de fortalecimento da sociedade civil. Uma das características desta conjuntura é a concepção de democracia como palavra de ordem para vários movimentos e organizações políticas no desejo de transformação da realidade social. Também o movimento negro seria influenciado pela cultura política de esquerda de crítica ao regime ditatorial.

Contudo, além desse contexto interno, a militância negra, que se formou no Brasil durante a ditadura e no contexto de abertura, teve na luta dos negros norte-americanos pelos direitos civis e nos processos de independência dos países africanos, sobretudo, de língua portuguesa, outra importante referência política. Assim, na década de 1970, há um processo de construção da identidade racial e de suas possíveis formas de manifestação, que se expressou na criação de organizações como o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras) e a SINBA (Sociedade de Intercâmbio Brasil-África), no Rio de Janeiro, e o CECAN (Centro de Cultura e Arte Negra) em São Paulo, para citar apenas três das entidades negras que emergiram e se organizaram em várias regiões do país.³¹⁵

³¹⁵ MENDOÇA, Luciana. Ferreira Moura. *Movimento Negro: da marca da inferioridade racial à construção da identidade étnica*. São Paulo, 1996. Dissertação (mestrado em antropologia social) FFLCH-USP, São Paulo, 1996.

Quando no final dessa década (1978), a fusão de algumas dessas entidades deu origem ao MNU (Movimento Negro Unificado), o movimento negro assumiu a árdua tarefa de desconstrução do mito da democracia racial que ainda alimentava a concepção hegemônica das relações raciais no Brasil. Primeiramente, este movimento teria que afirmar a exclusão do negro (mostrando a falsidade da dita “democracia racial”) e resgatar a identidade negra subsumida na identidade nacional, com o objetivo de ser reconhecido como uma força legítima, não apenas no campo político, mas também pela população negra.

Os ativistas negros que estavam desenvolvendo a consciência racial tinham uma militância fragmentada ou incompleta nas organizações políticas. No geral, o referencial da luta de classes levava ao silêncio em relação ao tema da questão racial, e, por vezes, até à sua deslegitimação enquanto tema político. Claudete Gomes Soares examinou a incorporação e politização da questão racial pelo e no Partido dos Trabalhadores (PT) desde a sua fundação em 1980 até 2003, quando o partido ascendeu ao poder federal. Em sua pesquisa de doutorado, a autora analisou os documentos oficiais do partido e documentos específicos do setorial de combate ao racismo do PT, assim como entrevistas com militantes negros pertencentes à organização.³¹⁶

Segundo a autora, apesar do fato de o projeto político partidário petista da década de 1980, centrado na luta de classes, ter atraído a militância negra para as fileiras do partido, a avaliação da militância seria a de que esta centralidade levava ao silêncio sobre o papel do racismo, fazendo com que as discriminações, opressões e desigualdades raciais fossem subsumidas na perspectiva da classe. No entanto, na década seguinte, tanto o campo do movimento social negro como o campo político-ideológico do PT passariam por mudanças significativas, caracterizadas pela inflexão da centralidade da luta de classes e do socialismo petista, e pelo avanço do projeto que se orientava pela cidadania e pela ampliação dos direitos.

Em 1988, seriam criados o Geledés (Instituto da Mulher Negra) e a Unegro (União de Negros pela Liberdade) em Salvador, com o objetivo de articular a luta contra o racismo à luta de classes. Na década de 1990, proliferaram as ONGs negras e foi fundado o CEERT (Centro de Estudos das Relações Raciais e Trabalho), com o objetivo de fazer a ligação entre o movimento negro e sindical. Em 1995, por ocasião dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, realizou-se em Brasília a “Marcha Zumbi dos Palmares, contra o racismo, pela cidadania e pela vida”, que introduziu o tema das ações afirmativas para a população negra na esfera pública.

³¹⁶ SOARES, Claudete Gomes. *Raça, classe e cidadania: a trajetória do debate racial no Partido dos Trabalhadores (1980-2003)*. Tese (doutorado) IFCH - UNICAMP. Campinas, 2009.

As respostas que a militância negra petista vinha procurando dar aos problemas das desigualdades e discriminações raciais ainda não passavam pelas políticas públicas específicas para a população negra. As políticas eram pensadas de forma a conciliar a raça e a classe. À medida que o debate público sobre a questão racial foi sendo aprofundado a partir da perspectiva da cidadania, a militância negra petista teve que se confrontar com suas concepções ideológicas e com o seu entendimento da politização da questão racial no Brasil.

Enfrentou-se então um dilema, por um lado, era preciso considerar o significado das políticas de ação afirmativa em uma sociedade tão racialmente hierarquizada como a brasileira, tendo em vista os aspectos simbólicos e culturais que se fazem presentes nas relações de poder e de dominação. Por outro lado, permanecia a questão de como legitimar o enfrentamento às desigualdades raciais por meio da cidadania diferencialista quando a politização da questão racial era vista como parte da luta de classes. Segundo Soares:

Por tudo isso, essa nova fase de enfrentamento das desigualdades raciais exigiu uma revisão, reelaboração e ressignificação da perspectiva que tinha orientado a atuação de setores da militância negra ligados ao campo da esquerda. As políticas públicas especiais para a população negra – em sua concretização ampla como ação afirmativa ou específica como política de cotas – não questionam ou negam a forma como a sociedade capitalista se estrutura, ao contrário, se acomodam aos princípios que regem essa sociedade.³¹⁷

O entendimento, portanto, é de que as ações afirmativas operam no nível da estratificação social e não da estrutura de classes. Seu objetivo é minimizar os obstáculos que impedem a alguns indivíduos, em razão de seu pertencimento grupal, obterem os mesmos resultados que outros na sociedade capitalista. Em outros termos, as ações afirmativas não questionam as desigualdades de classe, mas procuram reduzir uma outra desigualdade que a cidadania deveria garantir. Elas pressupõem uma redistribuição do acesso a recursos coletivos (monopolizados por construções sociais como “sexo”, “cor”, “raça”, “etnia”) tendo em vista a correção de uma discriminação realizada por mecanismos ilegítimos.³¹⁸

Por ocasião da III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, realizada de 31 de agosto a 7 de setembro de 2001, em Durban, África do Sul, o Brasil levou diversas propostas contra a discriminação e a intolerância.³¹⁹ Dentre estas, as políticas de cotas ganharam maior destaque na mídia, mas é

³¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 166.

³¹⁸ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. “Argumentando pela ação afirmativa”. In: _____. *Racismo e Anti-Racismo no Brasil*, op. cit., p. 174-175.

³¹⁹ Plano Nacional de Combate ao Racismo e à Intolerância. Carta do Rio. Rio de Janeiro, 8 de julho de 2001. Disponível em: <<http://portal.mj.gov.br/sedh/rndh/Carta%20do%20Rio.pdf>>. Acesso em 23 Mai. 2013.

importante entendê-las como elementos de uma proposta que tem várias dimensões e visa a diferentes caminhos para eliminar os processos de subordinação aos quais estão submetidos a população negra.

As políticas específicas problematizam a visão de universalidade, destacando que, apesar de sua aparente neutralidade, o universal é produto de configurações históricas que favoreceram determinados grupos que se constituíram enquanto dominantes. A análise de dados estatísticos, mostra que, a despeito das políticas públicas universais na área da educação, saúde, emprego, habitação, a população negra mantém um déficit em relação a esses direitos quando comparada com a população branca.

Desta forma, os dados estatísticos que demonstram a desigualdade racial existente na nossa sociedade exercem um papel legitimador das políticas diferencialistas. Segundo Soares, o desvelamento da realidade discriminatória favoreceu a legitimação dessas políticas entre os setores da militância negra de esquerda, assim como em outros espaços da sociedade, “também em razão de ganharem visibilidade no contexto de refluxo dos projetos de transformação da sociedade, que já não conseguem ter ressonância junto à maioria da população, seja ela branca ou negra”.³²⁰

Esses “projetos de transformação da sociedade” aos quais a autora faz referência, nos remetem aos objetos de nossa pesquisa e aos anos 1950 e 1960. Como vimos, naquela conjuntura (anterior ao golpe militar de 1964), os projetos que acreditavam na transformação social (ainda que não fossem homogêneos) pareciam uma realidade para a maioria dos setores engajados politicamente, o que contribuía para o ocultamento de uma questão racial que não seria contemplada pela mudança social. A partir do golpe militar, e dos primeiros abalos a estes projetos, a questão consegue ganhar maior visibilidade, que só se manifesta de maneira mais clara a partir do final dos anos 1970. Ainda assim, mantém-se uma posição ambígua das esquerdas entre o reconhecimento da discriminação racial e a certeza de que somente o socialismo colocaria fim não somente a estas mas a todas as desigualdades presentes na sociedade. Sendo assim, o contexto de descrença em relação ao socialismo, ou a outros projetos de transformação social, é mais favorável à afirmação de procedimentos específicos para a diminuição da discriminação social.

³²⁰ SOARES, op. cit., p. 181.

O negro no cinema hoje: uma análise de *5x Favela, Agora por Nós Mesmos*

5x Favela, Agora por Nós Mesmos é emblemático para pensar a questão da auto-representação. O filme foi produzido em parceria da produtora Luz Mágica (de Carlos Diegues e Rosa Magalhães) e cinco ONGs/OSCIPs atuantes nas favelas cariocas (Cidadela, Cufa, AfroReggae, Observatório de Favelas e Nós do Morro). Sendo assim, os diretores, atores e técnicos do filme, em geral, eram moradores daquelas favelas.

O filme faz referência ao *Cinco Vezes Favela* produzido pelo CPC da UNE e lançado em 1962. Este, criticado, já na época e também posteriormente, por trazer uma visão esquemática da sociedade, tendo em vista o objetivo de seus realizadores de utilizar o cinema como instrumento para conscientização política do povo. Além disso, críticos e estudiosos de cinema apontaram a desigualdade entre os curtas que compõem o longa-metragem, geralmente qualificando *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman) como produções que trariam experimentações estéticas de maior destaque do que os outros curtas, experimentações que teriam se desenvolvido na obra posterior desses cineastas.³²¹

Tendo em vista essas questões, Carlos Diegues que dirigiu um dos curtas do filme de 1962 (*Escola de samba alegria de viver*) produziu *5x Favela, Agora por Nós Mesmos* em 2010, à partir da realização de oficinas audiovisuais em comunidades do Rio de Janeiro. O próprio título já evidencia a questão da auto-representação como dado fundamental no novo filme, explicitando seu contraste com o filme do Cinema Novo. Se antes a favela era representada por cineastas da classe média, agora seus próprios moradores apresentariam a sua visão. Também em contraposição à realização anterior, poderíamos apontar uma maior homogeneidade estética entre os curtas que compõem o longa de 2010. Se no *Cinco Vezes Favela* de 1962 os curtas de Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman traziam questões estéticas ausentes nos outros episódios, no *5x Favela, Agora por Nós Mesmos* há uma uniformidade dos curtas em relação à narrativa clássica e à estética naturalista.

Em relação a isso é importante lembrarmos que embora os diretores dos filmes sejam diferentes moradores das favelas, há a produção associada da Luz Mágica com a Globo Filmes, que nos remete ao financiamento e objetivo mercadológico do filme para além do espaço da favela. Sendo assim, percebemos que, se há uma diferença entre o “quem fala” nos filmes de 1962 e 2010, não há uma diferença qualitativa em relação ao “para quem fala” dos dois filmes.

³²¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978 (1. ed. 1967), p. 29-32. ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.138-141.

Em outras palavras, o interlocutor privilegiado de ambos é o público de classe média. *5x Favela, Agora por Nós Mesmos* utiliza um estilo cinematográfico tendo em vista a audiência do grande público, inclusive estrangeiro, já que o filme foi exibido, fora da competição oficial, no Festival de Cannes de 2010.

Podemos perceber nos cinco curtas de 2010 uma intenção em apresentar o cotidiano da favela para um público externo à mesma. Nesse sentido, é importante lembrarmos que o filme surgiu em um contexto no qual já há uma imagem das favelas e seus habitantes consagrada no cinema brasileiro, em geral associada à violência.³²² Diante desta imagem, *5x Favela, Agora por Nós Mesmos* apresenta a proposta de um outro olhar, agora interno à favela. Seria, portanto, a primeira vez que os próprios moradores poderiam construir um discurso cinematográfico sobre o assunto. Este discurso, ao valorizar diferentes experiências de vida nesse “lugar comum”, seria combativo às representações já existentes, consideradas estereotipadas, por repetirem uma caracterização no geral simplista e unívoca.

Percebemos que cada um dos episódios do filme de 2010 questionam os estereótipos comumente relacionados ao favelado. De forma resumida, podemos apontar que, em *Fonte de renda* (Manaíra Carneiro e Wagner Novais), Maicon, morador da favela, ocupa um novo lugar social ao entrar na faculdade de direito, destacando-se como um dos melhores alunos da turma; porém, por não conseguir financiar os estudos é levado ao tráfico, por sugestão dos próprios estudantes de classe média da faculdade que demandam o produto ilegal ao qual o morador da favela tem acesso; o irmão mais novo de Maicon encontra a droga, mas o desfecho não é trágico, serve apenas para alertar o personagem principal, que acaba largando o crime, conseguindo um estágio na área e se formando como paraninfo da turma.

Em *Arroz com feijão* (Rodrigo Felha e Cacau Amaral), as crianças Wesley e Orelha tentam comprar um frango para presentear o pai de Wesley, que reclamava por comer apenas arroz e feijão todo dia, em seu aniversário. Os meninos tentam o trabalho como flanelinha, mas um casal de negros, dono do carro que eles lavaram, não o pagam no primeiro dia. Quando finalmente conseguem o dinheiro por outro serviço, Wesley e Orelha são assaltados por crianças de classe média que os encontram na rua. Os meninos então acabam roubando o frango, mas conseguem restituí-lo quando recebem o dinheiro que o casal lhe devia.

Em *Concerto Para Violino* (Luciano Vidigal), três crianças moradoras da favela ao crescerem ocupam diferentes papéis sociais, Márcia (negra) é violinista, Almir (negro) é

³²² Imagem construída em filmes de grande sucesso de bilheteria e também de repercussão internacional como: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), *Tropa de elite 2* (José Padilha, 2010). O gênero “*favela movie*” (nome utilizado por jornalistas e críticos de cinema) já estaria tão consagrado ao ponto de permitir uma paródia: *Totalmente Inocentes* (Rodrigo Bittencourt, 2012).

policial, Jota (branco) é traficante. Jota realiza um roubo de armas no batalhão de Almir, cujo superior ordena que ele recupere o armamento. Para isso, Almir se alia ao traficante da facção oposta de Jota (Tizil), armando o grupo que chega a receber até coletes da polícia. Jota procura refúgio na casa de Márcia, com quem tem um filho, mas acaba sendo encontrado por Almir e Tizil. Ao perceber que Tizil torturaria Jota e Márcia até a morte, Almir prefere atirar nos amigos de infância.

Em *Deixa Voar* (Cadu Barcelos), os amigos Flávio e Carol vivem em favelas de facções opostas. Flávio é obrigado a ir buscar uma pipa na favela “inimiga”, seu temor acaba se consolidando quando ele se envolve em uma confusão com os homens que tinham pegado a pipa. Flávio é salvo por Alex, que o ajuda porque estava interessado em sua irmã. Sentindo-se protegido, Flávio pode visitar a amiga Carol em sua casa pela primeira vez.

Em *Acende a Luz* (Luciana Bezerra), os moradores da favela tentam negociar com os funcionários da companhia de energia para não ficarem sem luz no Natal. Os primeiros técnicos que vão ao local percebem que falta uma peça e, quando eles estão descendo o morro, são cercados pelos moradores que os ameaçam caso eles não voltem. Chega uma nova equipe de funcionários, mas apenas um deles vai até a região onde faltava energia, o outro demonstra pouca consideração pelo problema dos moradores e acaba deixando o companheiro sozinho. Ainda por falta da peça, o único jeito que o técnico encontra para remediar o problema da falta de energia é “fazer um gato” que traz a luz somente para uma parte da rua, fazendo os moradores transferirem a festa de Natal para o local.

Percebemos que, no geral, os episódios questionam a idéia de que o favelado é sempre criminoso e violento. O tráfico de drogas e sua relação com a polícia e com a sociedade aparece como algo mais complexo. Apesar das adversidades econômicas e sociais, os episódios mostram que algumas pessoas da favela podem chegar à faculdade, ou encontram na arte um caminho diferente de realização. Além disso, também apesar dessas adversidades, os moradores da favela podem ser alegres e festivos.

A maioria dos episódios apresenta um desfecho dramático conciliador. O “happy end” só não ocorre em *Concerto Para Violino*. No curta, os amigos de infância tomam três caminhos diferente na vida adulta: Jota se envolve com o crime, Almir com a repressão policial, Márcia com a música. Os dois primeiros não apresentam uma relação óbvia de bandido x polícia, já que nenhum deles é associado ao pólo do bem. Márcia, que poderia ser associada a este pólo, também morre no final. No entanto, o filme ainda diverge de outras obras sobre a favela, mostrando que a solução não está do lado do tráfico nem do lado da tutela policial e

apresentando a alternativa da militância cultural, que mesmo não sendo capaz de colocar um fim à violência é vista de forma positiva.³²³

Como é possível observar pelo resumo dos episódios, a questão racial não ganha qualquer especificidade em nenhum deles. No geral, há pelo menos um branco entre os personagens principais moradores da favela explicitando que a questão da pobreza é social e que a população por ela atingida é multirracial. Isso fica bastante claro em *Concerto para violino*, onde entre três personagens principais, o branco é o único a se envolver com o crime. Em *Arroz com feijão*, na representação dos amigos também temos um negro e um branco; o casal que desdenha do trabalho dos meninos é negro. Neste sentido, os episódios tentam quebrar alguns estereótipos consagrados, mostrando, no primeiro caso, que não necessariamente o negro encaminha-se para o crime e que também é possível que os negros não sejam solidários ou até mesmo que explorem as pessoas das classes mais pobres, no caso do segundo episódio.

Podemos dizer que *5x Favela, Agora por Nós Mesmos* é uma expressão da complexidade que ganhou a questão da representação do negro no cinema brasileiro. Ainda que a presença do negro nos filmes tenha aumentado substancialmente, não só na atuação, mas também na direção, as questões do conflito étnico permanecem, muitas vezes, ocultas pela questão da desigualdade social. Desta forma, o racismo permanece quase como um tabu, intocável.

Se no *Cinco Vezes Favela* de 1962, assim como na maior parte dos filmes do Cinema Novo, o negro é utilizado praticamente como símbolo do povo, no *5x Favela* de 2010 essa representação é mais complexa. No primeiro episódio o negro é estudante universitário, no segundo, o casal negro é de uma classe social mais alta que a dos meninos da favela. Há, portanto, um questionamento da idéia de lugar social do negro e uma problematização dos modelos dominantes de representação racial. Contudo, os problemas específicos vividos pelo negro (independente da classe social que este ocupe) não são pautados no filme.

Acreditamos que o filme representa, portanto, uma idéia recorrente na indústria cultural (de ocultamento das desigualdades raciais) que vem na contramão das políticas públicas diferencialistas. Poderíamos dizer que a produção cinematográfica voltada para o

³²³ Tiago Silva argumenta que o episódio é uma defesa das entidades e instituições culturais presentes na favela, sugerindo que esta alternativa pode “alargar os horizontes artísticos da sociedade como um todo e servir de interlocutor no mundo cultural e na esfera pública”. Dessa forma, mesmo com a morte de Márcia, a saída pela militância cultural não seria derrotada na narrativa. SILVA, Tiago. *Audiovisual, memória e política: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos (2010)*. Dissertação (mestrado em história social), FFLCH - USP. São Paulo, 2011.

mercado caminha no sentido de permitir que o negro apareça como representado de maneira semelhante ao branco, como se seu pertencimento racial não fosse um elemento de diferenciação nos papéis interpretados. Por outro lado, as políticas de ação afirmativa, reconhecendo a diferença existente entre negros e brancos, alocam recursos em benefício das pessoas pertencentes ao grupo discriminado e vitimado pela exclusão sócio-econômica. Nossa reflexão, portanto, se dá no sentido de entender por que as diferenças raciais não são tratadas pelo cinema brasileiro se já se reconhece, oficialmente, que elas existem.

Em relação à produção cinematográfica brasileira, se no início o negro era destinado a poucos personagens ou aos papéis caricaturais, hoje os atores negros encontram maior espaço e possibilidades de atuarem em diferentes personagens. Desta forma, também há uma mudança em relação ao Cinema Novo, no qual o negro, no geral, era associado à representação das classes populares. No cinema brasileiro contemporâneo é possível que o negro represente personagens de diferentes classes sociais, a relação entre negro-favelado ou negro-pobre já é capaz de provocar críticas em filmes que ataquem diretamente essas representações comuns, contamos com a presença de diretores negros (mesmo que em número bem inferior ao de diretores brancos).

Apesar de todos esses avanços, esse cinema ainda apresenta poucas reflexões sobre a desigualdade racial presente na sociedade e, muitas vezes, constrói representações que a neguem ou a ocultem por trás de outras questões, como a desigualdade social. Ou seja, a questão racial permanece fora do discurso. A idéia geral é a de que o pertencimento racial dos negros não deve ser objeto da discussão do filme, da mesma maneira que o pertencimento racial dos brancos não o é. Desta maneira, existiria uma pretensa igualdade de tratamento entre brancos e negros, o que não se concretiza, pois sabemos que, apesar dos avanços, os estereótipos e a exclusão do negro ainda estão presentes no cinema brasileiro atual. Assim, as estatísticas comprovam a existência das desigualdades raciais, mas os discursos fílmicos procuram deixá-las invisíveis.

Em contrapartida, a aplicação das ações afirmativas evidenciam um reconhecimento de que a estrutura social brasileira é marcada por fortes desigualdades de recorte racial sobre as quais é preciso agir. Em outras palavras, a análise dos dados que detectam a desigualdade racial, ao mostrar que existem aspectos na interação social que funcionam como um obstáculo à vivência da universalidade, desempenha um papel legitimador das políticas diferencialistas.

Estas, se baseiam em uma desigualdade de tratamento no acesso aos bens e aos meios como forma de restituir a igualdade de oportunidades.³²⁴

Uma exceção nesse panorama cinematográfico atual é *Quanto Vale ou é Por Quilo* (Sérgio Bianchi, 2005). O filme propõe uma analogia entre o antigo comércio de escravos e a atual exploração da miséria pelo “marketing social”, realizando um paralelo constante entre o regime de escravidão - que é retratado por meio de episódios montados a partir de documentos do século XVIII extraídos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro - e os dias de hoje. No século XVIII, o capitão-do-mato Candinho captura a escrava fugitiva Arminda, que está grávida. Após entregá-la ao seu dono e receber sua recompensa, a escrava aborta o filho que espera. Esta história é uma livre adaptação do conto “Pai contra mãe” de Machado de Assis.³²⁵ Em paralelo, nos dias atuais, uma ONG implanta o projeto Informática na Periferia em uma comunidade carente. Arminda, que trabalha no projeto, descobre que os computadores comprados foram superfaturados. Para não serem denunciados, os responsáveis pela ONG decidem matar Arminda. Para isso, contratam Candinho, um jovem desempregado cuja esposa está grávida, e que torna-se matador de aluguel para conseguir dinheiro para sobreviver.

O filme de Bianchi traz, portanto, uma denúncia do trabalho de ONGs que se utilizam do “mercado da pobreza” para lucrar, elaborando projetos sociais que não visam um enfrentamento da desigualdade social, mas sim uma utilização dos pobres como instrumento para a formação de um mercado que movimenta muito dinheiro (lícita e ilicitamente). A questão racial fornece uma relação de contigüidade entre as duas temporalidades do filme, para a qual Arminda (Ana Carbatti) é central, pois enquanto personagem do presente, ela tem visões ou sonhos que remetem ao passado escravista, como na seqüência que mostra a gravação de um comercial com meninos negros e pobres e o olhar de Arminda os vê amarrados em fila (como escravos), ou quando a personagem vê um capitão-do-mato transitando em uma festa no Teatro Municipal de São Paulo.

Ao utilizar o mesmo ator para personagens de diferentes temporalidades, o filme também explicita uma relação de dominação racial dos senhores de escravos à elite branca

³²⁴ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. “Ainda ações afirmativas: desigualdade contra desigualdade”. In: _____. *Racismo e Anti-Racismo no Brasil*, op. cit., p. 197-210. O autor utiliza essa definição para explicar que a ação afirmativa surge como um aprimoramento jurídico de uma sociedade pautada pelo princípio da igualdade de oportunidades na competição entre indivíduos livres e que, portanto, não fere a ordem instituída pelo mérito.

³²⁵ O conto “Pai contra mãe”, publicado em 1906, no livro *Relíquias da Casa Velha*, narra a história de fuga da escrava mulata Arminda, que é perseguida por Cândido Neves, caçador de escravos foragidos. Pressionado pela má condição financeira e pela iminência de ter que deixar o filho recém nascido na Roda dos enjeitados, Candinho seleciona o anúncio de recompensa pela captura de Arminda, e passa a procurá-la pelas ruas do Rio de Janeiro. No dia em que entregaria o filho, Candinho consegue capturar Arminda, que está grávida e implora pela liberdade. A escrava luta até o limite de suas forças, mas, ainda assim, é devolvida ao dono, abortando na frente deste e do caçador de escravos. Candinho volta para casa com o filho e pondera que “nem todas as crianças vingam”.

atual. É o que percebemos, por exemplo, no elo entre a diretora da ONG e uma senhora que revende escravos (ambas interpretadas pela mesma atriz Ana Lúcia Torres). Ao mesmo tempo, *Quanto Vale ou é Por Quilo* desvincula uma suposta ligação automática entre a questão da exploração social e a questão da opressão racial, mostrando que ambas existem, mas nem sempre a ligação é imediata. A personagem Lourdes (Lena Roque), por exemplo, é diretora de projetos da ONG fictícia Stiner, e pertence, portanto, há uma classe média negra. Em uma seqüência, após ouvir a palavra “pedigree” sendo usada por um membro da equipe de produção de um comercial da ONG, ela inicia uma discussão com o diretor do comercial, que diz: “Resistindo [a contratar negros]?! Que resistindo?! Você não pagou? Pois então: você venceu! Hoje, aqui neste set, negro é lindo!”.

Na seqüência citada, o filme explicita seu próprio status de representação, ao descrever a pretensão de Lourdes em “mostrar a realidade do país” utilizando no comercial “75% de crianças negras, 15% brancas e 10% outros”. Além disso, a personagem negra Lourdes é cínica e dotada de um discurso panfletário, que coloca em destaque a mercantilização da imagem do negro como minoria étnica. Em oposição, a personagem de Arminda, dotada de consciência pela superposição entre passado e presente, atua “contra o sistema”. Enquanto a primeira termina demitida, a segunda é retratada em dois finais: em um deles é assassinada por um matador de aluguel, no outro coopta o matador para um plano de roubo e seqüestro.

Ao lado de *Quanto Vale ou é Por Quilo* poderíamos citar outros filmes de ficção atuais que explicitam ou ao menos sugerem a existência de uma questão racial no Brasil, como *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2004) e *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009). Porém, no geral, impera na cinematografia nacional a tradição apaziguadora das relações raciais, que, embora apresente a população negra como representante da nacionalidade, seja em sua “pobreza econômica” ou em sua “riqueza cultural”, não dá visibilidade à manifestação de sua identidade nem explicita seus problemas específicos para além das desigualdades sociais.

Ao problematizarem os modelos dominantes de representação social, racial e cultural e desnudarem as relações de poder que eles escondem, os filmes constroem um diálogo com o modo como a sociedade, de forma mais ampla, trata essas questões. Vimos que em *Rio, Zona Norte* e *A Grande Cidade* a questão racial ganha visibilidade na representação social, contribuindo para a assunção de que grande parte da população negra encontrava-se marginalizada socialmente. Porém, em nenhum destes filmes esse dado é tomado na elaboração de uma reflexão específica sobre o pertencimento racial dos personagens negros. Em *Rio, Zona*

Norte, o negro e sua cultura permanecem subsumidos no projeto nacional-popular. Em *A Grande Cidade*, há uma problematização da crise deste projeto, entretanto, sem uma nova elaboração para a questão racial.

FONTES

FONTES FÍLMICAS:

Rio, Zona Norte

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteirista: Nelson Pereira dos Santos

Argumento: Nelson Pereira dos Santos

Produção: Nelson Pereira dos Santos

Direção de produção: Raimundo Hygino

Produtor associado: Mário Marinho

Companhias distribuidoras: Ubayara Filmes; Polifilmes Ltda.

Direção de fotografia: Hélio Silva

Direção de som: Silvio Rabelo

Edição: Mário Del Rio

Cenografia: Cavalcante, Lito

Música de: Zé Kéti, Urgel de Zé e Castro, Vargas Jr, Elias Ramos, Herondino Silva, Augusto de Mesquita, Radamés e Alexandre Gnattalli

Ano: 1957

Duração: 82 min.

A Grande Cidade

As aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe

Direção: Carlos Diegues

Roteirista: Carlos Diegues

Argumento: Leopoldo Serran, Carlos Diegues

Produção: Luiz Carlos Barreto

Produção executiva: Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto

Companhias produtoras: Di Film, Mapa Produções Cinematográficas Ltda., LC Barreto

Companhia) distribuidoras: Difilm Distribuidora e Produtora de Filmes Brasileiros Ltda, Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A

Direção de fotografia: Fernando Duarte

Câmera: Dib Lutfi

Montagem: Gustavo Dahl

Música: Heitor Villa-Lobos, Heckel Tavares, Ernesto Nazareth, Zé Kéti, Orlando Silva, Maria Bethânia, Dionne Warwick

Ano: 1966

Duração: 85 min.

FONTES ESCRITAS:

Materiais pesquisados na Cinemateca Brasileira (São Paulo)

RIO, ZONA NORTE

- Roteiro *Rio, Zona Norte*;
- MONTEIRO, José Carlos. Dossiê Filme Cultura: Nelson Pereira dos Santos, realismo sem fronteiras. *Filme Cultura*, v. 3, n. 16, p. 5-15, set./out. 1970;
- NEVES, David. Rio Zona Norte. *Filme Cultura* n. 28, fev. 1978, p. 90-107;

- SHAW, Lisa. A imitação cultural na chanchada: o caso de *Quem roubou meu samba?* e *Rio, Zona Norte*. *Alceu* (Revista de Comunicação, Cultura e Política), v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 69-81;
- “Rio Zona Norte”. *O Estado de São Paulo*, 10/05/1958 (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte”. *Folha da Manhã* – Folha de Cinema B. J. Duarte, 07/05/1958 (sem autoria);
- *Diário Carioca*, 20/06/1957 (nota sem título e autor);
- “Duas fortes credenciais”. *Jornal do Brasil*, 05/05/1957 (sem autoria);
- “Duas novas películas nacionais”. *O Estado de São Paulo*, 10/05/1957 (sem autoria);
- “RIO, ZONA NORTE”. *Folha da Tarde*. 09/05/1957 (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte”. Cinema Tambellini, *Diário da Noite*, 18/05/1957 (sem autoria);
- *O Dia*, 23/05/1957 (sem título e sem autoria);
- “Rio, Zona Norte” para a comissão. *Última Hora*, 22/05/1957 (sem autoria);
- “No compasso do samba ‘Espírito’ canta a vida da gente carioca”. *Notícias de Hoje*, 06/07/1957 (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte: o sambista desceu do morro e veio morrer na cidade”. *Jornal da Bahia*, 21/12/1958 (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte”. *Cine-Clube Sergei Eisenstein de Cataguases*. Maio, 16, 1964 – Boletim Cultural nº 5 (sem autoria);
- “Ficha Filmográfica de Rio, Zona Norte”. *Cine Clube Pro Deo Porto Alegre* (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte”. *Cineclube Macunaíma 11*, 1974 (sem autoria);
- “Diretor faz crônica do cotidiano carioca”. *O Estado de São Paulo*, 19/10/1997, p. D6 caderno 2 (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte”. *Imprensa Popular*, 23/11/1957 (sem autoria);
- “Grande Othelo é o Maior do Cinema Brasileiro”. *Imprensa Popular*, 23/11/1957 (sem autoria);

A GRANDE CIDADE

- Roteiro *A Grande Cidade*;
- CÔRREA, José Guilherme. “Cinema Brasileiro Sincrônico”. *Correio da Manhã*, 26/07/1968;
- WOLF, José. “‘A Grande Cidade’ de Carlos Diegues”. *Jornal do Comércio*, 29/05/1966;
- “Viany deu 5 estrelas à Grande Cidade”. *Última Hora*, 22/06/1966, pg. 2 (sem autoria);
- “Silêncio e musicalidade em Cacá”. *O Estado de São Paulo*, 14/10/1999 (sem autoria);
- SGANZERLA, Rogério. “Carlos Diegues depõe”. *O Estado de São Paulo* – Suplemento Literário, 24/12/1966;
- SGANZERLA, Rogério. “Carlos Diegues depõe II”. *O Estado de São Paulo* – Suplemento Literário, 07/01/1967;
- FILHO, O. C. Louzada. “Consciência na grande cidade”. *O Estado de São Paulo* – Suplemento Literário, 22/04/1967.
- CHAMIE, Mário. “A fábula e seu caráter”. *O Estado de São Paulo* – Suplemento Literário, 10/12/1966;
- Cartaz “A Grande Cidade”. *O Estado de São Paulo*, 27/11/1966.

Materiais pesquisados na Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro)

RIO, ZONA NORTE

- “Rio, Zona Norte”. *L.A.B.* (sem autoria);

- BAZI, Sérgio. “Rio, Zona Norte”. *Correio Braziliense*. Brasília, 13/06/1983.
- “Rio, Zona Norte”. Clássico de Nelson no Galpãozinho. *Correio Braziliense*. Brasília, 14/07/1979 (sem autoria);
- WINGE, Helio Lima Carlos. “‘Rio, Zona Norte ou a morte neo-realista’”. *Diário de Notícias*. 18/01/1958;
- “‘Rio, Zona Norte’, de Nelson P. dos Santos”. *Diário de Pernambuco*. 23/04/1967 (sem autoria);
- “Rio Zona Norte” (sem autoria e nome da publicação);
- AZEREDO, Ely. “Dois filmes nacionais”. Rio de Janeiro, 23-24/11/1957 (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte”. *Clube de Cultura Redentor*. (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte”. (ficha em espanhol sem autoria e nome da publicação);
- “‘Rio, Zona Norte’, de Nelson P. dos Santos”. *Diário de Pernambuco*. 23/04/1967 (sem autoria);
- “Rio, Zona Norte”. *Folheto Cine Clube Projeção 16* (sem autoria);

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

- “Cineastas brasileiros: filmografia Nelson Pereira dos Santos”. *Correio*, 01/09/1969 (sem autoria);
- PEREIRA. G. e R. Santos. “Um debate construtivo”. 11/09/1960.
- “Nelson, a fome de cinema”. *Veja*, 22/01/1969 (sem autoria);
- “Nelson Pereira dos Santos. ‘O Grande Momento’. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Souza” (sem autoria);
- MORAES, Tati. “O filme é...”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 27/03/1965.
- “Nelson Pereira dos Santos: mercado para o filme nacional”. *Última Hora*, 02/10/1963 (sem autoria);
- “Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Souza questionam: Nelson Pereira dos Santos” (sem autoria e nome da publicação);
- FOLHETIM. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 20/11/1977 (sem autoria);
- “Entrevista: Nelson Pereira dos Santos. Independência ou morte. Arte, igreja e governo aos olhos do fundador do Cinema Novo”. *Veja*, 27/07/1977 (sem autoria);
- “Nelson Pereira dos Santos: ‘O Grande Momento’. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Souza”. Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*. 01/11/1959(sem autoria);
- VIANY, Alex. “O inventor do novo cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/05/1970.
- “Nelson Pereira dos Santos”. 18/01/1972 (sem autoria);
- “Super-Nelson, o antropófago”. *Visão*. 17/01/1972 (sem autoria);
- “Quem é beta?”. 31/05/1973 (sem autoria e nome da publicação);
- “Nelson Pereira dos Santos. Um cineasta dividido entre a lógica e o sonho. *Globo*, 01/06/1973 (sem autoria);
- “40 Graus”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10/06/1973 (sem autoria);
- CURY, Daisy. “O cinema nacional perdeu a vez no exterior” (sem autoria e nome da publicação);
- “Nelson Pereira dos Santos. Apóstolo do cinema nacional”. *Lux-Jornal*. Brasília (sem autoria);
- “20 anos de Nelson Pereira dos Santos. A hora da virada”. *O Globo*. Rio de Janeiro. Janeiro, 1975 (sem autoria);
- “Filmografia”. 1977 (sem autoria e nome da publicação);
- BAHIANA, Ana Maria. “Nelson para iniciantes”. 08/05/1988 (sem autoria e nome da publicação);

- “Luzes, câmara, Brasil!”. *Visão*. 16/09/1987 (sem autoria);
- “Mestre e pupilo na sala de aula”. *Jornal do Brasil*. 18/10/1994 (sem autoria);
- PEREIRA, Edmar. “Cinema nacional: um sonho rumo à última sessão”, 27/04/1990 (sem nome da publicação);
- ORICCHIO, Luiz Zanin. “Neo-realismo influenciou Nelson Pereira” (sem nome da publicação);
- ORICCHIO, Luiz Zanin. “Antes eu tropeçava em macumba e não via”. *O Estado de São Paulo*. 13/05/1995.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. “A arte de um cineasta como arma possível”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 07/09/1996.
- CARVALHO, Vladimir. “O mestre em Brasília”. *Jornal de Brasília*. Brasília, 22/09/1998.
- “Nelson em três tempos”. *Jornal de Brasília*. Brasília, 27/09/1998 (sem autoria);
- “Olhares sobre a obra de NPS”. *Jornal de Brasília*. Brasília, 27/09/1998 (sem autoria);
- “Uma sensibilidade humanista”. *Jornal de Brasília*. Brasília, 27/09/1998 (sem autoria);
- “Nelson Pereira dos Santos. ‘Vendíamos nossos filmes sem qualquer noção de mercado’”. *O Popular*. Brasília, 09/01/1981 (sem autoria);
- “Nelson Pereira dos Santos. Manifesto por um cinema popular”. *Federação dos cineclubes do Rio de Janeiro* (sem autoria);
- “Lição dos italianos: filmar mesmo sem condições”. *O Globo*. 16/02/1985 (sem autoria);
- “Rio 40 graus: há 30 anos, surgia na nova visão de cinema no Brasil”. *O Globo*. 16/02/1985 (sem autoria);
- “Les chemins de la liberte”. *Le Journal des Cahiers*, nº 57, dezembro/1985 (sem autoria);
- BOJUNGA, Cláudio. “Nelson : do Beco, da Boca, do humor entre dentes, do corpo fechado”. *Jornal da tarde*, 31/10/1974 (sem autoria);
- “Entrevista com Nelson Pereira dos Santos”. *Cabeça feita*. Nº 6, janeiro/1982 (sem autoria);
- MONTEIRO, José Carlos. *Dossiê Filme Cultura*. (sem autoria);
- Catálogo Mostra Nelson Pereira dos Santos. *TABU* (sem autoria);

A GRANDE CIDADE

- LEITE, Maurício Gomes. “Câmera, Ação. ‘A Grande Cidade’, o filme de hoje no festival dos melhores”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13/01/1967, Cad B-5.
- IANNI, Otávio. “A Grande Cidade”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Ano II, nº 13, maio 1967, pp. 199-202
- WOLF, José. “‘A Grande Cidade’ de Carlos Diegues”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29/05/1966.
- M.P. “A Grande Cidade”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14/06/1966.
- LEITE, Maurício Gomes. “A Grande Cidade”. 13/09/1966 (sem nome do jornal)
- “A Grande Cidade”. Cineclube Macunaíma/ABI. Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro (sem autoria);
- N.H.S. “A Grande Cidade (ainda)”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24/06/1966.
- N.H.S. “A Grande Cidade”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 22/06/1966.
- PEREIRA, Geraldo Sarno. “Filme em cartaz. A Grande Cidade (I)”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 13/06/1966.
- PEREIRA, Geraldo Sarno. “Filme em cartaz. A Grande Cidade (II)”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 16/06/1966.
- RODRIGUES, Ironides. “Cinema. A Grande Cidade (final)”. *Luta Democrática*. Rio de Janeiro, 17/06/1966.

- VIANY, Alex e MORAES, Tati. “Crítica de cinema. A Grande Cidade”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 19/06/1966.
- “O Filme em Questão. A Grande Cidade”. *Jornal do Brasil*. 12/09/1966 (sem autoria);
- SGANZERLA, Rogério. “A Grande Cidade”. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27/11/ano?
- VIANY, Alex. “Crítica de Cinema. A Grande Cidade”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 11/06/1966.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Espetáculo na cidade grande”. *Revista Artes* (sem data);
- “A Grande Cidade” (sem autoria, data e nome da publicação);
- “Um filme sobre o medo”. *Correio Brasiliense*. Brasília, Distrito Federal, 26/09/1983 (sem autoria);
- RODRIGUES, Ironides. “A Grande Cidade”. *Luta Democrática*. Rio de Janeiro, 16/06/1966.
- I Retrospectiva do Cinema Brasileiro. Março de 1972. A Grande Cidade (sem autoria);

CARLOS DIEGUES

- “Cinema novo, o delírio de um gol por cima da carne seca”. *Status*. Setembro/1976 (sem autoria);
- DIEGUES, Carlos. “Brésil : 39 degrés ou lê cinema novo será toujours nouveau”. *Positif*, 116.
- “Carlos Diegues fala à Europa”. Sociedade de amigos da Cinemateca Brasileira, nº 27 (sem autoria);
- “Um ano de ‘patrulhas ideológicas’”. *O Estado de São Paulo*. 22/07/1979 (sem autoria);
- “Cacá Diegues e o cinema brasileiro. Uma denúncia das patrulhas ideológicas”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03/09/1978.
- “Cacá Diegues, cineasta adulto”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/08/1979 (sem autoria);
- VERSIANI, Marçal. “Cacá Diegues e o empolgamento do popular” (sem nome da publicação);
- “Brazil’s Film-Makers Move to the City”. Traduzido de *La Estafeta Literria*, Madrid (sem autoria);
- “Cacá rumo às estrelas”. *O Estado de São Paulo*. 28/10/1986 (sem autoria);
- “Cacá Diegues categórico: ‘Glauber nos deu alguns dos maiores momentos da arte brasileira no século’”. *Jornal do Comércio*. Recife, 10/04/1981 (sem autoria);
- “Cacá Diegues contra a censura das patrulhas ideológicas”. Entrevista a Pola Vartuck (sem nome da publicação).

CINEMA NOVO

- DIEGUES, Carlos. “Cultura Popular e cinema novo”. 03/10/1962 (sem nome da publicação);
- FERNANDES, Paulo Chaves. “Cinema Novo: ‘força total para a embrafilme, ordem e progresso’” (sem nome da publicação);
- DIEGUES, Carlos. “Pequena História interrompida. Depois de três revoluções, o cinema brasileiro não soube responder à crise dos anos 80”. *Folha de São Paulo*. 07/05/1993;
- “Cultua hoje”. *Jornal de Brasília*. 09/09/1993 (sem autoria);
- “O Cinema Novo no jogo da verdade” *Machete* (sem autoria e data);
- SILVA, Alberto. “O Cinema Novo revisitado: fundamentos histórico-sociais”. *Jornal da Bahia*. Salvador, 25/05/1980 (sem autoria);
- “Caetano e Gil fazem samba para saudar o cinema novo” (sem autoria e data);

- SANTOS, Nelson Pereira dos. “Cinema Francês descobre o Brasil” (sem nome da publicação);
- “Razão e des-razão”. Ensaio de Jean-Claude Bernardet sobre cinema no Brasil. (sem data e nome da publicação)
- DAHL, Gustavo. “Uma arte em busca da verdade humana”. *Revista civilização brasileira*. Ano I, nº3, julho/1965.
- Entrevista com Ismail Xavier. *Revista de cultura Vozes*. Nº8, outubro/1980.

O NEGRO NO CINEMA

- RODRIGUES, João Carlos. “O Cinema da minoria. Caribe e África. A visão branca da realidade negra na tela”. *Última Hora*, 13/02/1976.
- MONTEIRO, José Carlos. “O ator negro na tela” (sem nome da publicação e data);
- RODRIGUES, João Carlos. “O negro no cinema americano”. *Crítica*. 07 a 13/07/1975.
- ISMAEL, J. C. “O negro brasileiro e o cinema”. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 03/06/1989.
- CAETANO, Maria do Rosário. “O Cinema negro num país racista”. *Correio Braziliense*. Brasília, 05/01/1989.
- LOBO, Júlio César. “Preto em branco em cores”. *A Tarde*. Salvador, 02/08/1989.
- “O negro no cinema. Malandro, mulata boa, crioulo doido: num livro, a imagem do negro em nossas telas”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/12/1988 (sem autoria);
- CAVALCANTI, Costa. “O Cinema e a TV não dão chance ao ator negro”. *Última Hora*. São Paulo, 02/06/1978.
- SOUTO, Gilberto. “O negro no cinema” (sem nome e data da publicação);
- SOUTO, Gilberto. “A vez do negro em Hollywood”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, julho/1963;
- RODRIGUES, João Carlos. “O negro no cinema norte-americano. Visto por si mesmo”. *Última hora*. Rio de Janeiro, 23/01/1976;
- AUGUSTO, Sérgio. “Nem tudo que reluz é negro”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 13/08/1986;
- YONAN JR, Alan. “Bandidos e heróis negros no faroeste”. *Gazeta de Vitória*. Vitória, 15/10/1989;
- STONE, Myra. “Os negros e o cinema de Hollywood”. *O Liberal*. Belém, 13/02/1991;
- “Como o cinema vê o negro”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28/08/1989 (sem autoria);
- AUGUSTO, Sérgio. “O preto no branco das telas de Hollywood”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 14/08/1986.
- “A raça negra no cinema”. *A Crítica*. Manaus, 29/03/1991 (sem autoria);
- STONE, Myra. “Nos EUA são comuns os filmes feitos para o público negro”. *Correio Braziliense*. Brasília, 01/04/1991;
- PAIVA, Anabela. “A chance dos cineastas negros”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24/06/1991.
- “A geração hip hop”. *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 18/18/2004 (sem autoria).

BIBLIOGRAFIA

ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru: EDUSC, 1998.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001 (2. ed.).

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH-USP. São Paulo, 2011.

BARBOSA, Muryatan Santana. *Guerreiro Ramos e o personalismo negro*. Dissertação (mestrado em sociologia) FFLCH-USP. São Paulo, 2004.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan (orgs.). *Branco e negro em São Paulo : ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. São Paulo: Global, 2008 (4. ed. [1. ed. 1955]).

BASTIDE, Roger. Sociologia do teatro negro brasileiro. In _____. *Sociologia. Série Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1983.

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

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *O autor no cinema: a política dos autores na França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BOGLE, Donald. *Toms, coons, mulattoes, mammies & bucks: an interpretative history of blacks in American films*. New York: Banta Books, 1973.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema: duas dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese (doutorado em história) FFLCH-USP. São Paulo, 2006.

CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1964-1982)*. São Paulo: Difel, 1982.

CARVALHO, Maria do Socorro. *Nova onda do cinema na Bahia (1958/1962)*. Salvador: EDUFBA, 2003, p. 143-170.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese (doutorado em sociologia) FFLCH-USP. São Paulo, 2005.

_____. “O negro no cinema brasileiro: o período silencioso”. IN: *Plural - Revista de pós-graduação em sociologia*. São Paulo, FFLCH - USP, n. 10, 2003, p. 155-179.

_____. Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. In: *Estudos de Cinema da SOCINE*. São Paulo: ANA BLUME/FAPESP/SOCINE, 2007.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001 (2. ed).

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. “Revendo *A Grande Cidade*, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia”. *Estudos de cinema SOCINE Ano IX*. São Paulo: Annablume Editora, 2008.

COUCEIRO, Solange Martins de Lima. *O negro na televisão de São Paulo: um estudo de relações raciais*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FLCH/USP, 1983.

_____. “Reflexos do ‘Racismo à Brasileira’ na Mídia”. IN: *Revista USP 32* (Dossiê Sociedade de Massa e Identidade), dezembro/janeiro/fevereiro 1996-97, p. 56-65).

CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de Resistência. Intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Dissertação (mestrado em sociologia) IFCH-UNICAMP. Campinas, 2005.

DE, Jefferson. *Dogma feijoada, O cinema negro brasileiro*. São Paulo, Fundação Padre Anchieta / Imprensa Oficial, 2005.

DIAS, Rosângela de Oliveira, *Chanchada, cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

DOURADO, Ana Karícia Machado. *Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo*. Dissertação (mestrado em história) FFLCH-USP. São Paulo, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos. *Um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes* (vol. 1). Rio de Janeiro, Editora Globo, 1996, p. 280 (4. ed. [1.ed 1964]).

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLÉCHET, Anaïs. "Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008)". *Significação*, nº 32, 2009, p. 42-63.

FREIRE, Américo. *Uma capital para a República: poder federal e forças políticas locais no Rio de Janeiro na virada para ao século XX*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema, o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, EMBRAFILME, 1981.

_____. "O desenvolvimento das idéias sobre Cinema Independente". In: *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme, Paz e Terra, 1982.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema de Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação (mestrado) ECA-USP. São Paulo, 1985.

GUERRINI, Irineu Jr. *A música no cinema brasileiro dos anos sessenta: inovação e diálogo*. Tese (doutorado), ECA-USP. São Paulo, 2002.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. Notas sobre raça, cultura, identidade na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950. *Afro-Ásia*, 29/30, 2003, p. 247-269.

_____. "Intelectuais negros e formas de integração nacional". *Revista Estudos Avançados*, 18 (50), 2004, p. 271-284.

HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.

HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

HASENBALG, Carlos A., “Entre o Mito e os Fatos: Racismo e Relações Raciais no Brasil”, in M. C. Maio & R. V. Santos (orgs.), *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996,

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de Viagem*. São Paulo, Brasiliense, 1981(2. ed.).

IANNI, Octavio. *Escravidão e racismo*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (4. ed).

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. “A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo”. *Ciber Legenda*, ano 9, n. 19, outubro de 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/artigopedrolaperafinal.pdf>>. Acesso em 02 Fev. 2013

LOVISI, Daniel Menezes. "Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música , Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <<http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-DanielLovisi.pdf>>. Acesso em 01 Mar. 2013.

MACEDO, Márcio José de. *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968)*. Dissertação (mestrado em sociologia). FFLCH-USP. São Paulo, 2005.

MACHADO, Hilda. *Rio 40 graus, Rio zona norte : o jovem Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação (mestrado), ECA-USP. São Paulo, 1987.

MAIO, Marcos Chor. “O Projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 14, outubro/99, p.141-158.

_____. *A História do Projeto Unesco: Estudos Raciais e Ciências Sociais no Brasil*. Tese (doutorado em Ciência Política), Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (Iuperj). Rio de Janeiro, 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINI, Renato Ramos. “Os intelectuais do ISEB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta”. In *Aurora*, ano III, número 5, dezembro de 2009. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/MARTINI.pdf>>. Acesso em 10 Nov. 2012.

MARTINS, Leda Maria . *A cena em sombras: Teatro Negro no Brasil e nos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MELO, Luis Alberto Rocha. "Cinema Independente no Brasil: anos 1950". In HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE IX*. Rio de Janeiro, 2008.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. Tese (doutorado) ECA-USP, São Paulo, 2001.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude Usos e Sentidos*. São Paulo: Autêntica, 2009.

_____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. “A redemocratização de 1945 e a crise do mito de democracia racial: uma visão panorâmica”. IN: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (org.). *A República e a Questão do Negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Museu da República, 2005, p. 135.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (livre-docência em história) FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

_____. “A arte engajada e seus públicos”. *Estudos Avançados*, 28, FGV, Rio de Janeiro, 2001.

_____. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-289.

_____. “Cinema brasileiro, música popular e identidade nacional: o caso de ‘Favela dos meus amores’” IN *Caderno de Resumos São Leopoldo*, Oikos, 2007.

_____.; WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000.

NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. *Quilombo. Vida, problemas e aspirações do negro*. Edição fac-similar. São Paulo, Editora 34, 2003.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2003, p. 257-260.

NOGUEIRA, Oracy. “Preconceito de marca e preconceito de origem”. *Tempo Social – revista de sociologia da USP*, v. 19, n. 1, junho de 2007, pp. 287-308.

NULL, Gary. *Black hollywood: the negro in motion pictures*. New York: Citadel, 1990.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OROZ, Silvia. Carlos Diegues. *Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OSORIO, Mauro. *Rio nacional/ Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (mestrado em comunicação social), ECA-USP. São Paulo, 1994.

PIERSON, Donald. *Negroes in Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 1942.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca na década de 1960. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares#C>>. Acesso em 30 Mai. 2013.

PRUDENTE, Celso Luiz. *Barravento o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha: antropologia do cinema*. São Paulo, Nacional, 1995.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “Identidade cultural, identidade nacional no Brasil”. In: *Tempo Social I*. São Paulo: Edusp, 1989.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo / Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Alcides Freire. “A luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, volume 3, ano III, n 1, janeiro/fevereiro/março 2006, p. 10. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/8%20-%20ARTIGO%20%20ALCIDESFRAMOS.pdf>>. Acesso em 30 Mar. 2013.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura / Art Editora, 1990 (2. ed.).

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAMOS, Silvia (org.). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, Afirma e Cesec, 2002.

REIS FILHO, Daniel Araújo (org.). *Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Século do Cinema*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro, espoliação branca*. São Paulo, Hucitec, 1984.
- RODRIGUES, João Carlos. *O Negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *Negro, Macumba e Futebol*. São Paulo: EDUSP. 1993.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- RUBIO, Pablo Pérez. “El melodrama y lo melodramático: modelos de cine popular”. In _____. *El Cine Melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (org). *A República e a Questão do Negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Museu da República, 2005.
- SALIBA, Elias Thomé. *A produção do conhecimento e suas relações com a narrativa fílmica*. São Paulo: FDE, 1992.
- SANTOS, Joel Rufino dos. O Movimento Negro e a crise brasileira. In *Política e Administração*, número 2 (jul-set. 1985), São Paulo, p. 287-307.
- SARAIVA, Leandro ; CANNITO, Newton. *Manual de roteiro. Ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv*. São Paulo: Conrad Livros, 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____ e QUEIROZ, Renato da Silva. *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política – 1964-69” IN: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, 7-58 (original de 1969, publicado na Revista *Les Temps Modernes*).
- SECCO, Lincoln Ferreira. *A Recepção das Idéias de Gramsci no Brasil*. Dissertação (mestrado em história). FFLCH-USP, São Paulo, 1998
- SERPA, Miguel Pereira. *O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira*. Tese (doutorado) ECA-USP. São Paulo, 2002.
- SHOAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 264.
- SILVA, Marcos (org.). *Brasil, 1964/1968: a ditadura já era ditadura*. São Paulo: LCTE Editora, 2006. (Entrevista de Nelson Pereira dos Santos).
- SILVA, Tiago. *Audiovisual, memória e política: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos (2010)*. Dissertação (mestrado em história social), FFLCH - USP. São Paulo, 2011.

SKIDMORE, Thomas E. *Black Into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. Durham, Duke University Press, 1993(2. ed.).

SOARES, Claudete Gomes. *Raça, classe e cidadania: a trajetória do debate racial no Partido dos Trabalhadores (1980-2003)*. Tese (doutorado) IFCH - UNICAMP. Campinas, 2009.

SOARES, Marilza de Carvalho, FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998 (2. ed.).

SOUZA, Edileuza Penha de (ORG.) *Negritude, cinema e educação caminhos para a implementação da lei 10.639/2003* (2 vols.). Belo Horizonte: Mazza, 2006.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

STAM, Robert. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

_____. *Multiculturalismo Tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997 (3. ed.).

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012 (2. ed.).

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

_____. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão : o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984 (2. ed).

_____. *Sertão/ Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense; Rio de janeiro, Embrafilme, 1983.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Entrevista “O cinema brasileiro dos anos 90”. *Revista Praga estudos Marxistas*, n.9. São Paulo: Editora Hucitec, 2000, p. 97-138.

_____. “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em ‘São Bernardo’”. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo, 1997.