

## ***A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo***

Pedro Vinicius Asterito Lopera<sup>1</sup>

**Resumo:** *O presente ensaio possui como objeto os filmes Quanto vale ou é por quilo? (Sérgio Bianchi, 2005) e Quase Dois Irmãos (Lúcia Murat, 2005) para discutir como os mesmos e o cinema brasileiro contemporâneo atualizam os discursos ligados às categorias raciais. Para tanto, realiza-se aqui um breve panorama de teorias sociais brasileiras e outras aplicáveis à teoria cinematográfica e aos estudos culturais (Bhabha), no intuito de compreender como os conflitos e a hierarquia social são alçados à visibilidade nos filmes.*

**Palavras-chave:** *cinema brasileiro; raça; estudos culturais.*

**Abstract:** *This essay intends to discuss the use of racial categories in Brazilian contemporary cinema, by analyzing two films: Quanto vale ou é por quilo? (Sérgio Bianchi, 2005) and Quase Dois Irmãos (Lúcia Murat, 2005). To achieve this goal, it makes a straight panorama of Brazilian social theories and others related to cinema and cultural studies (Bhabha), in order to understand how the conflicts and social hierarchy in Brasil are showed in these films.*

**Key words:** *Brazilian cinema; race; cultural studies.*

### **1. INTRODUÇÃO**

“Nega do cabelo duro,  
que não gosta de pentear  
quando passa na baixa do tubo  
o negão começa a gritar”<sup>2</sup>

Foi-se o tempo em que a raça era mobilizada apenas a partir do pitoresco, como presente na epígrafe. A sociedade brasileira assistiu, na última década, a politização das categorias raciais. Acompanhando a trajetória do movimento negro, cujas vitórias no campo político – cotas nas universidades para estudantes negros e pobres, comemorações cívicas ligadas à cultura negra alçadas à categoria de feriados regionais<sup>3</sup>, aplicação do texto constitucional que prevê o racismo como crime inafiançável e imprescritível - re-inscreveram a raça como categoria discursiva e identitária, os meios de comunicação não saíram incólumes dessa discussão.

Debates televisionados, artigos na imprensa escrita, ações na justiça em decorrência do comportamento de certos meios de comunicação, discussões em listas e em sites na internet, dentre outros, revelaram a nova tônica concedida à questão racial.

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFF, professor universitário, pesquisador e bolsista do CNPq. Contato: [plopera@gmail.com](mailto:plopera@gmail.com)

<sup>2</sup> *Fricote*, música composta por Luis Caldas e Paulinho Camafeu que, em 1985, acompanha a ascensão do movimento *axé*. Fonte: [http://www.construindoosom.com.br/linha\\_do\\_tempo/1980\\_a\\_1989.htm](http://www.construindoosom.com.br/linha_do_tempo/1980_a_1989.htm)

<sup>3</sup> No Rio de Janeiro, há os feriados de São Jorge e Zumbi dos Palmares.

Há, ainda, a maior presença de atores negros no cinema e na televisão, em virtude do trabalho de ONGs como *Nós do morro* e *Nós do Cinema*<sup>4</sup>.

O meio acadêmico também se viu imerso em grupos de estudos sobre a revisão do papel do negro e do índio na sociedade brasileira, o que conduziu a pesquisas nas áreas Humanas, notadamente História e Ciências Sociais. Isso ajuda a revelar que a historiografia do cinema brasileiro necessita de estudos que avaliem como as categorias raciais mobilizadas no pensamento social e no cotidiano das massas fizeram-se presentes nas representações fílmicas<sup>5</sup> e, além disso, em quais códigos sociais essas representações eram inseridas e como elas atualizavam as práticas sociais ligadas à raça<sup>6</sup>. Afinal, a seqüência de *Thesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927) em que se alternam planos de um sapo e uma criança negra - ambos com um cigarro na boca - o filme *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953) que reúne dois comicos alternando representações de branquidade e negritude (Oscarito e Grande Othelo) e o documentário *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982), sobre uma reserva de índios invadida por uma madeireira, são apenas alguns exemplos retirados de um gigantesco panorama de representações raciais veiculadas audiovisualmente.

Dotado de uma ambição muito pequena, este breve ensaio possuirá como parâmetro o cinema brasileiro contemporâneo para tentar responder, através de dois filmes – *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005) e *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2005), a seguinte questão: de que estratégias discursivas os filmes brasileiros atuais se valem para instaurar uma visibilidade das categorias raciais, afirmando ou contestando o lugar do pensamento social e das práticas em torno destas?

Para tanto, partiremos da seguinte hipótese: as práticas discursivas ligadas à raça presentes nos filmes, contrariando uma tradição apaziguadora das relações raciais, ressaltam a dimensão do conflito (fílmico e extra-fílmico) em que elas são constituídas. Para auxiliá-la, lançamos outras hipóteses secundárias: os filmes mencionados, ao

---

<sup>4</sup> Recordemos que Lázaro Ramos e Flávio Bauraquí, dois atores negros incorporados ao *star system*, tiveram suas trajetórias artísticas consolidadas em filmes como *Madame Satã*, *O Homem que copiava* e *Quase Dois Irmãos*, além do fato de que Fernando Meirelles e Kátia Lund, diretores de *Cidade de Deus*, realizaram uma série de oficinas visando a formação de jovens atores negros, o que revela o papel do cinema brasileiro contemporâneo como uma instância cultural legitimadora das conquistas do movimento negro.

<sup>5</sup> Um dos raros estudos é *O Negro brasileiro e o cinema*, do antropólogo João Carlos Rodrigues.

<sup>6</sup> Lembremos que, nos EUA, houve a vigência de vários códigos de representação – sendo o mais famoso o Código Hays – que mencionavam explicitamente como as “raças” deveriam ser retratadas nos filmes. No Brasil, em virtude da insipiência da realização de filmes e da fluidez das categorias raciais, os códigos em torno das representações se tornavam implícitos, quando não “autorais”, adotando inclusive

articular classe, raça e gênero, re-visitam certos discursos ligados às categorias raciais presentes no pensamento social brasileiro e brasilianista (leia-se Skidmore, Ianni, Florestan Fernandes, Ortiz) e desautorizam o lugar de uma outra tradição (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque); além disso, a imagem de Brasil construída nos filmes incorpora o conflito racial, revelando o lugar da própria nação enquanto instância legitimadora de certos tipos de identidade em detrimento de outros.

## 2. USOS DO TEMPO NA NARRATIVA RACIAL

*Quanto vale ou é por quilo?* é iniciado com uma expedição de capitães-do-mato para apreender escravos fugidos, mostrada em uma fotografia muito escura e em planos fechados, sob os protestos de Joana (Zezé Motta) - negra alforriada que possui escravos – alegando que um dos escravos era seu. A câmera com movimentos lentos e a montagem com poucos cortes revelam o protesto dela e de seus vizinhos diante da casa do mandante da expedição (Antônio Abujamra), cuja acusação sumária é “branco ladrão”. Já *Quase Dois Irmãos* apresenta a sua estrutura tri-temporal logo nos cinco primeiros minutos do filme, representando as décadas de 50, 70 e os dias atuais através dos personagens Miguel (Bruno Abrahão /Caco Ciocler/ Werner Schünemann) e Jorginho (Pablo Belo/ Flávio Bauraqui/ Antônio Pompeu), branco e negro, respectivamente.

Ao explicitar um fato pouco retratado nas narrativas sobre escravidão – o fato de negros libertos também possuírem escravos – e ao evidenciar claramente as categorias de raça, essa seqüência indica o tipo de narrativa que irá ser construída ao longo de *Quanto vale...: através de um jogo de ocultação/revelação, os vários tipos de linguagens articuladas no filme (publicidade, história, direito, vídeo, televisão, etc) irão expor fragmentos de ações que ressaltam o aspecto do conflito nas relações de raça e de classe.*

O aspecto temporal fragmentado também faz parte da narrativa de *Quase Dois Irmãos*, sendo que este é usado para, dentre outros, revelar a continuidade das relações raciais e de classe. As diferenças na fotografia (que se vale de tons amarelados para representar a década de 50 e o ambiente da favela; de tons cinzas para construir a cadeia da Ilha Grande e a vida dos presos políticos durante os anos 70; uma fotografia “limpa”

---

estratégias de naturalização e invisibilidade, o que dificulta – mas não inviabiliza - uma abordagem “racial” da história do cinema brasileiro.

para retratar os ambientes atuais), a montagem com muitos cortes “entre épocas” e o uso de atores diferentes para encenar o mesmo personagem em vários tempos auxiliam nesse aspecto de continuidade. O espectador consegue separar as diversas temporalidades e, simultaneamente, passa a estabelecer relações de causalidade entre as ações das personagens e suas “origens”.

É importante frisarmos que, ao contrário de *Quase Dois Irmãos*, *Quanto vale...* não possui um personagem que conduza toda a história, sendo que isso se reflete na forma como o passado é retratado: além de mudanças na fotografia (ora fica amarelada, ora enegrecida), há uma instância extradiegética que se concede a autoridade de narrar a história: uma *voice over* (interpretada por Milton Gonçalves) cuja fala impostada e sem alteração de tom assume um ar farsesco e cínico. Em resumo: *Quase Dois Irmãos* evidencia uma temporalidade contínua; *Quanto vale...*, superposta.

Antes de prosseguirmos, vejamos o conceito de representação de Stam e Shohat (2006, p. 267-268):

As conotações de “representação” são ao mesmo tempo religiosas, estéticas, políticas e semióticas. (...) A representação também tem uma dimensão estética, pois a arte é uma forma de representação, uma mimese, nos termos platônicos e aristotélicos. (...) As artes narrativas e miméticas, na medida em que representam *ethos* (personagem) e *ethnos* (povo), são consideradas representativas não apenas da figura humana, mas também da visão antropomórfica.

Além disso, poderíamos acrescentar que o conceito de representação também pode ser utilizado em relação ao passado, revelando como este é retratado e politizado no tempo presente. Nada melhor do que um filme para ilustrar isso, uma vez que a mediação exercida por este instaura no espectador uma noção de temporalidade que articula o binômio “passado-presente”.

Colocada a questão da representação, vejamos como o passado se insere na diegese dos filmes. Em *Quanto vale...*, vários fragmentos deste aparecem imersos em uma narrativa que se liga ao presente e ao cotidiano das grandes cidades e de um novo ator social, as ONGs. Há uma relação de contigüidade entre as duas temporalidades, construída a partir da questão racial. Essa postura é ratificada, por exemplo, no elo entre a diretora de uma ONG e uma senhora que revende escravos (ambas interpretadas pela mesma atriz, Ana Lúcia Torre) e na seqüência em que há a exposição de objetos de tortura para escravos, que se revela, na montagem, o sonho da personagem Arminda

(Ana Carbatti), cuja presença em uma festa (realizada em uma favela) nos remete ao tempo presente.

O aspecto mercantil presente na escravidão é perpetuado pelo assistencialismo contemporâneo, que vilipendia as economias do Estado em prol dos interesses de uma elite burocrática. Devemos acrescentar que o mercantil não é específico do contexto da escravidão brasileira, configurando uma esfera de negociação em várias sociedades e em vários tempos<sup>7</sup>. O que diferencia a constituição de nossa nacionalidade, no filme, é a lógica mercantil marcada pelo signo da crueldade que, aliada à dimensão trágica, conduziria a práticas raciais e de classe que reproduzem o sistema escravocrata no tempo presente.

Recuperemos a discussão empreendida por Homi Bhabha a respeito das narrativas nacionais. Segundo o autor, a nação seria “uma forma obscura e oblíqua de viver a localidade da cultura. Essa localidade está mais *em torno* da temporalidade do que *sobre* a historicidade (...)” (2005, p. 199) [grifos do autor]. Além disso, a nação se constitui em uma ambivalência narrativa, entre os discursos da pedagogia e do performativo. O primeiro se pauta pela continuidade e pela construção de uma identidade ao longo da história; o segundo pela constante necessidade de re-significar as narrativas nacionais no cotidiano, explicitando a instabilidade do jogo identitário. Nas palavras de Bhabha (2005, p. 211-212), cuja indagação pode nos auxiliar aqui:

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais as “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas. (...) Enquanto um limite firme é mantido entre os territórios e a ferida narcísica está contida, a agressividade será projetada no Outro ou no Exterior. Mas e se considerarmos, como venho fazendo, o povo como a articulação de uma duplicação da interpelação nacional, um *movimento* ambivalente entre os discursos da pedagogia e do performativo? (...) A nação não é mais o signo da modernidade sob o qual as diferenças culturais são homogeneizadas na visão “horizontal” da sociedade. A nação revela, em sua representação ambivalente e vacilante, uma etnografia de sua própria afirmação de ser a norma da contemporaneidade social.

Deslocada da teleologia do progresso, a nação de *Quanto vale...* é constituída através de um jogo de ironias que destitui o pedagógico de sua autoridade para conferir ao performativo um lugar de destaque na narrativa racial. Através do par “branco-

---

<sup>7</sup> A título de exemplo, poderíamos citar desde os casamentos das cortes durante a Idade Média, estudados por Georges Duby em *L'Europe du Moyen Age*, até as tribos analisadas por Marcel Mauss em *Essais sur*

negro”, o filme estabelece a construção das identidades e a presença da violência na origem das relações raciais. Voltemos à primeira sequência do filme: a *voice over* lê uma sentença que condena a negra alforriada Joana por ofensas morais e raciais a um senhor branco, configurando a primeira ironia do filme e contrariando a expectativa do espectador. A isso, reforça o fato com o peso do documento, trazido à diegese por meio da inserção de uma referência ao Arquivo Nacional.

A relação de contigüidade temporal é superposta à contigüidade racial: o negro se constitui pelo olhar do branco e vice-versa; as instâncias de branquidade são explicitadas no filme. Dos senhores, passamos aos diretores de ONGs e à alta elite burocrática. A violência “original” da escravidão é revivida pela “mercantilização” da imagem das minorias: o olhar de Arminda durante a gravação de um comercial sobre meninos negros e pobres, cuja fantasia os vê amarrados em fila – como escravos - ou, em outro momento, em que vê um capitão-do-mato transitando em uma festa no Teatro Municipal de São Paulo pode ser interpretado como a *mise-en-scène* do conflito racial. Aqui, o performativo fílmico (dos personagens) remete diretamente ao extra-fílmico (da sociedade brasileira): a necessidade de explicitar as categorias raciais na narrativa funda-se no desejo de se repensar a raça enquanto discurso identitário e, em contrapartida, “devolve” ao espectador um mal-estar ocasionado pelo desmascarar do mito da democracia racial<sup>8</sup>.

Relacionando isso aos usos do passado, vejamos um exemplo. A *voice over* faz asserções sobre o uso de instrumentos de tortura na escravidão: “o tronco é indicado contra fuga de escravos reincidentes. Para colocar o escravo no tronco, abrem-se suas duas metades, colocando nos buracos o pescoço e os pulsos. O tronco estimula o espírito de humildade e subserviência, forçando a imobilidade e impedindo o escravo de se defender de moscas ou mesmo fazer suas necessidades fisiológicas”. A narração é acompanhada de um movimento giratório do instrumento tronco com a personagem Arminda dentro dele, o que contrapõe a objetividade daquela à agonia desta. O performativo, nesse momento, explicita-se no choque entre imagem e som, o que concede à *voice over* um tom farsesco, que se vale do discurso pseudo-moral e didático

---

*le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, lembrando que a escravidão enquanto prática social remonta à Antigüidade.

<sup>8</sup> Utilizamos a palavra mito em duas acepções: Malinowski e o funcionalismo, para o qual o mito tem uma função (no caso em questão, o mito como reprodutor de uma ideologia nacionalista que apazigua quaisquer conflitos); além do mito como lugar da farsa.

do século XIX para naturalizar a manutenção de uma ordem “racializada” e as atrocidades cometidas em prol do sistema escravocrata.

Aliás, sobre os discursos raciais em voga no século XIX, eis como Ortiz (1988, p. 30) avalia a sua recepção no Brasil:

O processo de “importação” pressupõe portanto uma escolha da parte daqueles que consomem. A elite intelectual brasileira, ao se orientar para a escolha de escritores como Gobineau, Agassiz, Broca, Quatrefages, na verdade não está passivamente consumindo teorias estrangeiras. Essas teorias são demandadas a partir de necessidades brasileiras, a escolha se faz “naturalmente”. O dilema dos intelectuais do final do século é o de construir uma identidade nacional.

À ironia do filme contra as teorias geográficas e biológicas da raça, adiciona-se esse caráter de “seleção” das idéias. A contigüidade entre passado e presente é explicitada logo na seqüência seguinte, em que há um comercial protagonizado por crianças pobres (e, em sua maioria, negras) e a análise imediata de um gerente de *marketing*, Marco Aurélio (Herson Capri), em uma reunião cujo propósito é “captação de recursos”. O comercial veicula, ao som de uma música instrumental melancólica, imagens de crianças sujas, dormindo na rua, chorando, para uma campanha de uma empresa chamada “Sorriso de criança”. A isso, Marco Aurélio reage afirmando que a “estratégia” está ultrapassada e que “a imagem do produto deve estar vinculada ao êxito”.

Reificando a miséria<sup>9</sup>, o discurso do personagem ratifica o *marketing* enquanto o lugar de afirmação das concepções de uma elite burocrática, intelectual e financeira na manutenção de uma ordem social que oblitera seu aspecto racial. Aliás, essa lógica da reificação aparece em vários momentos no filme, configurando uma “ponte” na relação passado-presente: na senhora que revende escravos (Ana Lúcia Torre), no momento da compra, tocando em dois escravos como se avaliasse um objeto; na diretora da ONG (interpretada pela mesma atriz) gravando depoimentos de mendigos que vomitam após ingerir um líquido verde (um suposto “extrato natural”), o que é corroborado na estética do próprio filme, pois a imagem que mostra o desespero de uma mendiga negra aparece em vídeo (ressaltando o aspecto de “registro”).

Poderíamos inferir, ainda, que a imagem de Brasil, ao se fazer presente na tela de cinema ou de TV, também possui uma “materialidade” que interrompe a

---

<sup>9</sup> Valemo-nos do conceito de “reificação” de Marx, tal qual explicado por Peter Berger e Thomas Lückmann em *A Construção social da realidade*.

temporalidade na qual o espectador se encontra imerso e o desloca para outras, construídas no filme. Desse modo, o performativo contido nos filmes interpela as imagens já representadas ao espectador, fazendo com que este tenha um esforço de re-significação. Especificamente, *Quanto vale...*, ao explicitar as instâncias nas quais o imaginário coletivo se constitui (televisão, publicidade, música popular, história, sistema educacional etc), revela a dimensão de código e de seleção assumida na encenação do passado nacional e, mais que isso, que tipos de interesse/ideologia pautam as narrativas e contra-narrativas nacionais.

Já *Quase Dois Irmãos*, por sua vez, traz ao espectador sua construção dual no título, além da idéia de um “momento original”, personificada na relação entre Jorginho e Miguelzinho desde a infância. Afinal, quase dois irmãos são “quase” filhos da mesma mãe – a nação Brasil. Aqui, o pedagógico assume a sua narração masculina; afinal, o filme tem sua história iniciada com a amizade desses dois garotos - que é a continuidade dos laços de amizade de seus pais Miguel, um jovem jornalista de classe média branco (Fernando Eiras) e Jorge, um sambista negro e pobre (Luis Melodia), cuja relação é evidenciada através do samba e dos espaços sociais retratados e mencionados (as rodas de samba na favela e os almoços de domingo no prédio do jornalista). Desse modo, temos a encenação do “mito” da democracia racial, cuja continuidade é marcada no nome dos próprios filhos.

Caberá às personagens femininas a contestação do lugar desse mito. As personagens D. Rosa (Janaina Carvalho/Dja Marthins) e D. Helena (Sílvia Buarque/Marieta Severo), esposas de Jorge e Miguel, entrarão em cena para marcar a narrativa pelos signos da raça e da classe. Por meio da montagem paralela, o espectador assiste simultaneamente ao lamento de ambas, sendo que as cenas possuem o mesmo enquadramento: personagens próximos à câmera, planos fechados e os personagens masculinos mudos, reagindo apenas por gestos. “O síndico já pediu uma reunião de condomínio por causa das suas feijoadas de domingo. Isso aqui não é uma favela, Miguel!” (Helena); “Tu nunca mais vendeu um samba; nunca mais caçou um trabalho; nunca mais botou dinheiro dentro de casa” (Rosa); “Eu não sou racista. Não sou racista. Mas eu não agüento mais!” (Helena); “Eu passo a semana inteira na casa da patroa. Quando chega sábado e domingo, tu tá enfiado na casa do doutor!” (Rosa).

O performativo, isto é, o “construir o povo na performance da narrativa, seu “presente” enunciativo marcado na repetição e pulsação do signo nacional” (BHABHA, 2005, p. 209) é trazido à encenação pelas personagens femininas, que colocarão

claramente o *ethos* das duas categorias raciais presentes: a lógica da sobrevivência (marcada pelo cotidiano da favela, espaço geográfico habitado e representado por negros) e da aparência aliada à contenção (referente ao espaço social da classe média).

A dualidade expressa no título do filme acompanhará toda a sua narrativa e marcará o conflito entre os dois *ethos* ligados à raça. Entre o primeiro choque já mencionado, o filme o liga ao conflito dentro da cadeia dos anos 70 entre presos políticos e presos comuns (em sua maioria, negros) e ao drama pessoal contemporâneo de Miguel - ao ver sua filha envolvida com um chefe do tráfico em uma favela.

Devemos fazer uma breve pausa para relatar como a narrativa articula o pedagógico e o performativo. É necessário fazer menção à análise de Benedito Nunes (1988, p. 15-16) sobre a obra de Paul Ricoeur:

Como produtos da cultura, atalhando a *hybris* reflexiva da fenomenologia, os textos não proporcionariam somente a mediação do conhecimento de si mesmo. Proporcionariam, também, em última instância, o conhecimento do mundo por meio do mundo da obra. A *coisa* do texto é a sua saída para o real pelo próprio plano da *configuração*, que lhe garantiria o potencial de uma nova referencialidade.

Essa atividade de configuração, segundo Nunes, seria responsável por “integrar fatos dispersos na totalidade de uma história, ligar num só conjunto fatos heterogêneos e, ainda – terceira função mediadora – sintetizar a dimensão episódica dos fatos com a dimensão da história como um todo” (1988, p.14).

Portanto, podemos interpretar o dualismo presente na narrativa de *Quase Dois Irmãos* enquanto uma atividade configuradora, que apreende as categorias raciais representadas dentro da totalidade de uma história e do pensamento social para explicitar o conflito entre os dois *ethos*.

Por meio da atribuição de características aos personagens Miguel e Jorginho - sendo o primeiro o formulador e seguidor das regras coletivas impostas dentro da cadeia (“Aqui não se rouba, não se fuma maconha e não tem pederastia”) e o segundo uma “tragédia anunciada” (tal como caracterizado por Miguel em uma *voice over*) e marcado pela lógica da sobrevivência – constroem-se as instâncias em que o par “branco-negro” tem sua identidade configurada. A branquidade aparece como o campo em que as regras sociais são formuladas, cabendo ao negro o papel de se adequar a elas. Sendo assim, o passado do filme teria sua “referencialidade” no poder em que a branquidade se apóia para nomear a realidade e formular regras dentro e fora do microcosmo do presídio.

Tendo analisado como o filme relaciona as três épocas retratadas, indaguemos sobre como o tempo é construído internamente em cada época. Plano geral mostra roda de samba em fotografia amarelada e indicando “1957 – Favela Santa Marta”. Menino branco sorri para pai, que está circundado por sambistas negros. Todos cantam: “Quem me vê sorrindo, pensa que sou alegre”. Jogo de futebol no presídio da Ilha Grande. Letreiro “1970” é mostrado. Presos vivem a rotina do lugar, marcada por regras. Deputado Miguel visita o traficante Jorginho, cujo letreiro “2004 – Presídio de Segurança Máxima Bangu I” indica a proximidade temporal entre fato e espectador. O que essas passagens possuem em comum? O tempo cíclico, experimentado pelos personagens como se estes reproduzissem um lugar da “origem” e, portanto, ao qual deveriam retornar. Todavia, esse aspecto cíclico do tempo é “quebrado” na narrativa através de um fato que o “interrompe” e instaura nele uma continuidade. Como o filme realiza essa operação? Nas três épocas, lembrando o papel do negro e do branco. Seja em 1957 através do lamentar das mulheres (já explicado neste texto), seja na década de 70 pelo acirramento dos conflitos étnicos na cadeia, cujo clímax é a construção de um muro dividindo a galeria em duas partes, seja pelo romance de Deley – traficante negro – com a filha branca de Miguel, a instabilidade produzida no tempo cíclico e evidenciando uma continuidade neste produz a visibilidade do conflito racial no qual os personagens se reconhecem enquanto agentes. Nada como a fala de Jorginho na cadeia para ratificar o exposto aqui: “Rico pra lá, pobre pra cá! Branco pra lá, preto pra cá!”.

Após essa breve inflexão sobre os usos do tempo em relação às categorias raciais, vejamos como os filmes utilizam-nas para encenar um conflito no tempo presente e, por conseguinte, politizar os discursos ligados à raça.

### **3. ENTRE O COTIDIANO E A POLÍTICA: REPRESENTAÇÕES DA RAÇA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

No livro *O Brasil visto de fora*, o brasilianista Thomas Skidmore, por meio de uma revisão do pensamento social brasileiro que arregimentou o debate a respeito da formação de uma identidade nacional nos séculos XIX e XX, confere às categorias raciais um lugar central em sua argumentação. Infere que a raça sempre esteve presente no pensamento teórico sobre a realidade brasileira, para tanto realizando um estudo desde os defensores da tese do branqueamento do século XIX e início do século XX (Romero; Nina Rodrigues; Oliveira Vianna; Paulo Prado) até a revisão do mito das três

raças pela Escola Paulista (Florestan, Ianni, Fernando Henrique Cardoso) e posteriormente reforçada por outros intelectuais (Darcy Ribeiro; DaMatta; Ortiz), passando pelos estudiosos construtores deste mito (Freyre; Buarque) e seus difusores (Vianna Moog). Evidentemente, não o faz sem recordar ao leitor os usos políticos dessas teorias raciais.

Uma discussão particularmente interessante ao nosso trabalho refere-se à relação entre raça e classe. Retomando uma reflexão iniciada por Florestan Fernandes na década de 60, Skidmore elenca algumas razões para o obscurecimento do estudo das relações raciais: a) a postura da elite em reafirmar o mito da democracia racial; b) a repressão oficial, encampada desde o governo Vargas até a ditadura militar, o que restringiu a atuação de movimentos ligados a minorias étnicas; c) a centralidade que a esquerda brasileira atribui à classe - tanto no estudo quanto na transformação da sociedade - e, por isso, rechaçando o debate sobre raça. Essa conjuntura foi expressa, por exemplo, na ausência do quesito raça no Censo de 1970, sendo até hoje reproduzida amplamente nos meios de comunicação, no sistema educacional e nas políticas públicas.

Eis como Skidmore (2001, p. 153-157) se refere aos discursos raciais no Brasil:

Categories raciais *não* se definiam exclusivamente pela ancestralidade, mas por uma combinação de fatores, inclusive aparência física, *status* aparente na vida e, a um grau limitado. Isso contrasta com a situação nos países citados [EUA, África do Sul], onde a raça se definia pela ascendência e era certificada em registros legais. (...) Para lidar com essa realidade, a elite brasileira desenvolveu uma ideologia assimilacionista para racionalizar *de facto* a sociedade multirracial. (...) A ideologia assimilacionista, chamada comumente de branqueamento pela elite após 1890 (Skidmore, 1989), consolidou-se no começo do século XX e continua a ser a ideologia predominante no país hoje. (...) Na prática, o pressuposto assimilacionista levou o governo a tomar uma medida reveladora: omitir a raça do censo. (...) Uma vez que não havia dados, não poderia haver discussão sobre relações raciais.

Como os filmes aqui analisados se situam diante deste panorama teórico-conceitual sobre raça? E mais: como eles ligam as práticas cotidianas e políticas às categorias raciais? Em *Quase Dois Irmãos*, eis a seguinte seqüência: Deley (Renato de Souza), após uma transa com Juliana (Maria Flôr), discute com esta, que dispara: “tu tá pensando que tá lidando com essas *neguinhas* aqui do morro?”, ao que imediatamente grita: “tu tá pensando que é quem, sua princesinha de merda? Você é só mais uma!”. Irritada, Juliana sai do barraco e, no meio do caminho, encontra a jovem negra Mina de Fé (Pâmela Bispo, também amante de Deley) que, no meio de outra discussão, dispara:

“Deley é maluco de pegar você! Aqui, essa branquicela magrinha! Cadê as carnes, minha filha?”. Já em *Quanto vale...*, a seqüência sobre a gravação de um comercial em prol de crianças negras é clarividente: a personagem Lourdes (Lena Roque), diretora de projetos da fictícia ONG Stiner, após ouvir a palavra “pedigree” sendo usada por um membro da equipe de produção ao se referir a um garoto negro, interpela de modo virulento o diretor do comercial. Inicia-se uma calorosa discussão sobre raça: Lourdes afirma que o filme colocando “75% de crianças negras; 15% brancas e 10% outros retrata a realidade do país”, ao que o diretor lança: “E não vem se fazer de vítima pra cima de mim só porque é negra! Eu não persigo negros!”. O bate-boca é finalizado com o diretor gritando categoricamente: “Resistindo [a contratar negros]?! Que resistindo?! Você não pagou? Pois então: você venceu! Hoje, aqui neste set, negro é lindo!”; e virando para um membro da equipe: “Ô Bira! Pinta todos esses moleques de preto!”.

Ironizando o lema *Black is beautiful*, é construída cenicamente a *catarsis* das personagens enquanto responsável pela visibilidade das categorias raciais. É possível explicar que essa *catarsis* fílmica remete-se diretamente ao universo extra-fílmico vivenciado pelo espectador, uma vez que é também por meio de uma *catarsis* que estas práticas discursivas são mobilizadas socialmente (fato comprovado nas entrevistas colhidas pelos cientistas sociais Luiz Cláudio Barcelos e Elielma Ayres Machado, em pesquisa sobre jovens universitários - por ocasião da aprovação da lei de cotas raciais - segundo as quais são comuns xingamentos de raça em discussões durante eventos desportivos ou casualmente empreendidas na rua e no trânsito).

Ademais, poderíamos refletir sobre a seqüência de *Quanto vale...* há pouco descrita. Ao descrever a pretensão de Lourdes em “mostrar a realidade do país” de modo quantitativo, o filme explicita seu próprio *status* de representação. Além disso, reforça o papel do cinema e dos meios de comunicação (no caso, a publicidade) enquanto lugar de (re)produção de ideologias e, portanto, capaz de encenar o jogo entre o pedagógico e o performativo na narrativa nacional (aliás, as seqüências em que se fala da questão de patrocínio às causas sociais são de imediato relacionadas ao próprio fazer cinematográfico atual, visto que este também sobrevive apenas quando subvencionado pelo Estado e pela iniciativa privada). Para tanto, incorpora a essa narrativa as “rupturas” e descontinuidades ocasionadas pela imersão de diversas categorias identitárias, tais como raça, classe, gênero e geração.

A respeito das personagens negras de *Quanto vale...*, Lourdes e Arminda, eis como estas são postas na *mise-en-scène*: a primeira, um signo referente à classe média

negra, é cínica e dotada de um discurso panfletário, cabendo a ela colocar em destaque a mercantilização da imagem do negro como minoria étnica; já a segunda, por meio da superposição entre passado e presente, tem seu olhar “misturado” entre os signos da escravidão e da estratificação social atual para evidenciar seu transitar na diegese e sua atuação “contra o sistema”. Estabelece-se uma oposição entre cinismo e ativismo no campo político (que substitui o par retórico “alienação-consciência”, caro à retórica de esquerda). Entretanto, a dimensão trágica<sup>10</sup> das narrativas fílmica e extra-fílmica são entrelaçadas: Lourdes é “punida” com a demissão e Arminda, curiosamente, é retratada em dois finais - no primeiro é assassinada por um matador de aluguel (Sílvio Guindane) em sua casa; no outro revela seu niilismo político ao cooptar o matador de aluguel para um plano de roubo e seqüestro.

A centralidade das instituições ligadas à branquidade faz-se presente nos dois filmes aqui analisados. *Quanto vale...*, por exemplo, encena várias poses para fotografias: a negra alforriada Joana e seus libertos; as crianças de rua (na maioria, negras); a socialite Marta Figueiredo (Ariclê Perez) e as crianças da favela. Sobre esta última, vejamos como o filme a mostra. Plano geral com crianças negras tendo ao fundo uma favela. Escuta-se a voz de uma mulher: “me dê os brinquedos, por favor”. Marta aparece em seguida na imagem, distribuindo, a seu bel-prazer, os mesmos. Novamente vai para o espaço-fora-da-tela. Nele, afirma: “Você, não! Você, vem cá!”. Eis que ela surge trazendo pela mão uma menina negra. Coloca o boné neste e exclama: “Lindo!”. Pega na mão de duas outras crianças e se posiciona no meio delas para uma foto. *Voice over* feminina irônica narra: “Doar é um instrumento de poder. A superexposição de seres humanos em degradantes condições de vida faz extravasar sentimentos e emoções”. Barulho da câmera fotográfica. Corte para plano médio centralizado em Marta. *Voice over* continua: “sente-se nojo, espanto, piedade, carinho, felicidade, e por fim, alívio. E ainda faz uma boa dieta na consciência!”. Novamente barulho de câmera fotográfica.

A dinâmica centro-periferia assumida nas relações sociais é incorporada à imagem, sendo isso evidenciado em vários pontos: a) os personagens negros só ocupam a centralidade da imagem enquanto reprodutores das instituições da branquidade (no caso da negra alforriada) ou enquanto objeto das mesmas (crianças de rua, cuja

---

<sup>10</sup> Aqui, trágico não aparece no sentido comumente usado (sinônimo de catástrofe), e sim a uma narrativa que desemboca em uma situação sem saída (na tragédia grega, cabia a um *Deus ex machina* dar uma solução ao conflito cênico; nas histórias atuais, entretanto, há pouco espaço para este).

seqüência de fotos é encerrada com barulho de moedas caindo); b) cabe ao poder branco a escolha de quem terá sua imagem veiculada (explicitada na seleção de Marta); c) mesmo quando o negro ascende socialmente (caso de Lourdes), este o faz muitas vezes reafirmando os valores dessas instituições; d) a lógica da caridade é apontada no filme em seu aspecto perverso de manutenção de uma rede de dependência; e) a centralidade do poder branco é evidenciado em vários momentos (desde a foto de Marta até as cerimônias de premiação de talentos, cuja platéia e premiados são em sua grande maioria brancos).

A essa centralidade, *Quanto vale...* responde com a ironia mordaz da *voice over* para, através dela, contestar o lugar dessas instituições. Sobre esse uso da *voice over*, *Quase Dois Irmãos* constrói o ponto-de-vista narrativo através dela, cuja voz de Miguel em diferentes momentos da vida conduz o espectador (o branco dotado de autoridade na diegese). Outro recurso utilizado nesse sentido, em ambos os filmes, é a montagem, responsável pelo jogo de ocultação/revelação presente nos personagens (no primeiro, por exemplo, seja articulando os dois finais de Arminda, seja mostrando as reações cínicas de Lourdes, Ricardo e Marco Aurélio no decorrer das situações; no segundo, seja pela construção do clímax dramático dentro do presídio na construção de um muro separando brancos e negros, seja pelo desenlace do romance entre Deley e Juliana).

Passemos a outro tema que se liga à problemática racial: a representação da violência e da criminalidade. É preciso fazer uma breve pausa e inferir que os dois filmes relatam uma relação bastante peculiar entre corpo nacional e corpo das individualidades presentes nesta. Em *Quanto vale...*, o personagem Marco Aurélio, alvo de um seqüestro, é mutilado, tendo dedos e orelha amputados. Arminda é assassinada no primeiro final. O sofrimento dos escravos negros é exposto junto aos instrumentos de tortura. Já em *Quase Dois Irmãos*, Juliana é agredida e empurrada por Mina de Fé, sendo machucada na cabeça; na penúltima seqüência, é estuprada pelo bando rival de Deley; várias execuções sumárias são mostradas no filme; o bando de Deley invade casa de senhora moradora da favela e a espanca, destruindo seus móveis; Jorginho é espancado na cadeia por um guarda negro que grita: “Que história é essa de negro subversivo?! Não existe negro subversivo!”. Desse modo, os conflitos de raça e de classe são “corporificados” nas relações entre os personagens e marcados pelos signos da violência e do grotesco. A tensão entre o pedagógico e o performativo, aqui, inscreve a narrativa da nação como corpo na reiteração do lugar dos discursos raciais e na ênfase de seu viés histórico/temporal.

Para encerrarmos, nada melhor que a letra *A vida na cadeia*, de Mr. Catra, no baile funk de *Quase Dois Irmãos*: “Liberta, coração! Liberta, coração! A vida na cadeia, amigo, não é mole não! A vida na cadeia não dá nem pra imaginar! Acredite meu amigo, só vendo para falar!”.

#### 4. CONCLUSÃO

A análise reconhecidamente limitada que se deu neste ensaio apenas revela a necessidade de um estudo sobre a categoria cinema brasileiro contemporâneo e a construção por meio dela dos vários tipos de identidade.

No tocante aos discursos raciais, é possível deduzir que existe um conjunto de filmes brasileiros atuais que se vale de sua diegese para explicitar o lugar destes na estratificação social brasileira, sendo que alguns títulos merecem destaque: *Yndio do Brasil* (Sylvio Back); *Brava Gente Brasileira* (Lúcia Murat); *Narradores de Javé* (Eliane Caffé); *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi); *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento).

#### REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo, Ática, 1989.
- BARCELOS, Luiz Cláudio e MACHADO, Elielma Ayres. **Relações raciais entre universitários no Rio de Janeiro**. In: Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, nº 2, 2001, p. 36.
- BHABHA, Homi. **O Local da cultura**. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.
- CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005 - ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro, Azougue e Contracampo, 2005.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em rede. Vol. 2 - O Poder da Identidade**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Petrópolis, Vozes, 1994.
- NUNES, Benedito. **Narrativa histórica e narrativa ficcional**. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. **Narrativa, ficção e história**. Rio de Janeiro, Imago, 1988, p. 9-35.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro**. São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das raças**. São Paulo, Cia. das Letras, 2005.

SKIDMORE, Thomas. **O Brasil visto de fora**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo, Cosac e Naify, 2006.