ARTIGO

# O negro no cinema brasileiro:
## O período silencioso*

*Noel dos Santos Carvalho***

***Resumo:*** Este artigo trata da participação do negro no cinema brasileiro no período de 1898 até os anos 1920. Seu objetivo é: 1) contextualizar o cinema no Brasil em relação à problemática vivida pela população negra no período pós-abolicionista; 2) descrever, ainda que sucintamente, os filmes que trazem representações sobre o negro brasileiro, 3) discutir as representações do negro em cinco filmes.

***Palavras-chave:*** representação, cinema, negro, estigma, dominação simbólica, ficção, ideologia.

## Introdução

No Brasil, são poucos os textos sociológicos que se dedicam ao estudo das relações entre a mídia e as questões raciais. No que respeita ao cinema brasileiro conhecemos três livros: *O negro e o cinema brasileiro,* de João Carlos Rodrigues (1988), *Barravento: o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha,* de Celso Prudente (1995) e *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema and culture,* de Robert Stam (1997).

O primeiro é um amplo e genérico inventário dos estereótipos na representação do negro em vários filmes. Não sendo um estudo

* Uso aqui o termo cinema silencioso em vez de "mudo", mesmo ciente da insuficiência dos dois para explicar o cinema e a experiência de ver filmes nesse período. O que entendemos por "cinema mudo" diz respeito aos filmes que não trazem o som impresso na película. Trata-se, portanto, de uma definição meramente técnica. Sabemos que a exibição desses filmes era acompanhada de música e que os diálogos eram narrados por "atores" que ficavam atrás da tela de projeção. Nos "filmes cantantes", precursores da chanchada, o cantor ficava atrás da tela com a orquestra. Alguns filmes vinham acompanhados da partitura musical que era executada junto com a projeção. Rigorosamente, o cinema só se tornou mudo ou silencioso com a invenção do som acoplado à película, o que ocorre nos anos 30. A experiência de ver filmes sem acompanhamento musical é posterior aos anos 30. Logo, o cinema só "emudece" ou "silencia" depois dessa década e principalmente para os espectadores contemporâneos.

***Aluno de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.*

científico, faz um primeiro levantamento do problema sem, no entanto, aprofundar-se nas relações entre os momentos do cinema e o tipo de representação encenada.

Já o trabalho de Celso Prudente é fruto de uma pesquisa acadêmica em que o centro da análise é o filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962). O estudo procura destacar as relações entre as imagens do negro, representadas no filme, e a construção estética do povo na obra de Glauber Rocha.

Finalmente, o livro de Robert Stam faz uma análise do modo como os negros e índios foram retratados no cinema. Baseado em uma cuidadosa pesquisa bibliográfica e filmográfica, o livro percorre toda a história do cinema brasileiro. Nesse percurso não deixa de fazer a correspondência entre o momento histórico e o tipo de representação.

No artigo que se segue procuramos trabalhar a representação do negro nos primórdios do cinema brasileiro. Para tanto, tomamos por referência a bibliografia[1] sobre o tema e os filmes disponíveis.

Nos itens 1 e 2 fazemos uma descrição da invenção do cinema e sua chegada ao Brasil. Em seguida descrevemos o modo como o negro aparece nos primeiros filmes (ou "vistas" como se dizia na época) rodados no Brasil.

O item 4 faz uma reflexão quanto à representação do negro em cinco filmes do período silencioso: *O Segredo do Corcunda* (Alberto Traversa, 1924), *Aitaré da Praia* (Gentil Ruiz, 1925), *Jurando Vingar* (Ary Severo, 1925), *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926) e *Thesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927).

Finalmente, nos itens 5 e 6 exploramos o modo como as representações cinematográficas combinam-se com outras formas de representação social. Neste caso, as representações do negro foram interpretadas como formas de dominação simbólica de um contexto social e político específico.

## 1. A invenção do cinema

O cinema foi inventado na França pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, dois industriais do ramo fotográfico. Eles criaram e

[1] As informações sobre os filmes do período silencioso com alguma participação dos negros foram obtidas em artigos e capítulos de livros. Ver AUTRAN, Arthur. O personagem negro no cinema silencioso brasileiro: estudo de caso sobre "A Filha do Advogado". *Sessões do imaginário*. Porto Alegre, (7), 2001, p. 5-9. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 138-74. RODRIGUES, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. _____. Novas visões do negro e o cinema brasileiro. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Rio de Janeiro, (25), 1997, p. 91-99. STAM, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema & culture*. Durham and London: Duke University Press, 1997.

patentearam em 1895 um aparelho que chamaram de cinematógrafo. A novidade do cinematógrafo era sua capacidade de filmar imagens em uma velocidade que, quando projetadas, davam a ilusão de movimento.[2]

Em dezembro de 1895 os Lumière apresentaram para um seleto público pagante no *Grand Café* em Paris alguns filmes feitos com o novo aparelho. A repercussão do evento foi imediata e novas sessões foram realizadas. Esses primeiros filmes eram de curta duração e mostravam cenas do cotidiano da cidade e da vida privada da família Lumière, como um trem chegando em uma estação (*L'arrivée du train em gare de La Ciotat*, 1895), a demolição de um muro (*La demolition d'un mur*, 1896), operários saindo de uma fábrica (*La sortie de l'usine Lumiére à Lyon*, 1895), cenas de transeuntes (*Le debarquement du congrès de photographie à Lyon*, 1895), cenas familiares de um grupo jogando cartas (*Une partie d'encarté*, 1896) etc.

O princípio de produção de ilusão de movimento é simples e já era conhecido pelo menos desde a Antiguidade. Dois pontos de luz fixos piscando em intervalos curtos de tempo são interpretados pelo sistema visual e pelo cérebro como um movimento contínuo, ou seja, se uma imagem for colocada logo em seguida da outra, o cérebro vai entender essa como uma continuidade da imagem anterior e assim sucessivamente. Esse fenômeno é chamado de movimento aparente (Aumont, 2001).[3] Por exemplo, ao movimentarmos rapidamente um pedaço de madeira com a ponta em brasa produzimos desenhos no espaço como um círculo, a forma do número oito, as letras do alfabeto etc. Ocorre, nesses casos, que o intervalo entre as várias posições que a brasa ocupa no deslocamento é tão curto que o sistema visual interpreta todo o movimento como contínuo. O que vemos então é um rastro de luz no espaço.

No cinema, a criação da ilusão de movimento se baseia num princípio semelhante. As filmadoras fotografam 24 imagens no período de um segundo de qualquer evento. Quando essas imagens são projetadas, na mesma velocidade, sobre uma tela branca, em uma sala escura, sob uma forte luz, a ilusão que temos é de que o evento filmado está ocorrendo novamente diante dos nossos olhos.

[2] As imagens eram captadas e projetadas em 16 fotogramas por segundo. Com a introdução do som no final dos anos 20, essa velocidade foi alterada para 24 fotogramas por segundo para permitir uma melhor sincronia entre som e imagem. Os filmes captados a 16 fotogramas quando projetados a 24 fotogramas por segundo – velocidade normal dos projetores atuais – mostram as imagens trepidantes e aceleradas, o que está longe do modo como o público via esses filmes na época.

[3] Na faixa de tempo entre 30 e 200 milissegundos dois pontos luminosos próximos emitindo flashes de luz serão interpretados como simultâneos. Esse fenômeno é conhecido como *efeito phi* (Aumont, 2001).

A ilusão do nosso sistema visual, nesse caso, depende também das condições em que se dá a projeção: sala escura, tela branca, atenção do espectador, silêncio etc., além das disposições que o espectador deve trazer incorporadas na forma de repertório – o ato de ver um filme implica um "pacto" ou intercâmbio entre o espectador e a instituição cinematográfica.[4] Esse "pacto", como sabemos, quase nunca é gratuito, em todos os sentidos da palavra. Para ambos os lados ele implica trocas simbólicas e materiais que são efetivadas na projeção.

O repertório é fundamental quando pensamos o surgimento do cinema no contexto de sociedades urbanas de massa em que o olhar ganha um novo estatuto. A invenção do cinema não deve ser vista apenas como conseqüência do desenvolvimento técnico de uma época. Sendo uma nova forma de espetáculo, "ele incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna" (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001: 412).[5]

Com o cinema, as imagens são oferecidas aos espectadores ou ao "homem da multidão" – nos termos de Edgar Alan Poe (BENJAMIN, 1991) –, apenas para serem contempladas e consumidas. A imagem tomada pela câmera traz a experiência de um olhar distanciado, com o melhor ponto de vista – a imagem do cinema é aquela que já vem com o olhar. A alienação decorrente da experiência moderna, a fragmentação do espaço e do tempo passa a ter seu correlato no campo do espetáculo.

Existem registros da invenção de aparelhos de filmagem e projeção de imagens em outros países da Europa e nos Estados Unidos da América no mesmo período,[6] no entanto, o cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière impôs-se, pois tinha vantagens insuperáveis. Era leve e fácil de transportar, funcionando como filmadora e projetor. O cinematógrafo Lumière era tão superior a seus concorrentes que, ainda hoje, as filmadoras e os projetores modernos têm o seu princípio de funcionamento. O Brasil não resistiu à novidade.

[4] Essas características por si só afastam qualquer tentativa de pensar o cinema como uma forma realista de representação. Como nas artes em geral, o realismo no cinema é mais um estilo de representação. A "impressão de realidade" (BAZIN, 1980) que o cinema produz está sustentada pela interação de um aparato técnico com disposições biológicas, psicológicas e sociológicas.

[5] Segundo Vanessa R. Schwartz, "[...] os espectadores de cinema levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais". Ela elenca algumas dessas práticas: visitas ao necrotério de Paris, aos museus de cera (*Musée Grévin*) e aos Panoramas. A imprensa, por sua vez, teve a importância de construir ficções atuais e espetaculares sobre os acontecimentos. As construções espaciais e temporais que o cinema faria mais tarde, já eram repertório dessa práticas culturais. Ver SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade de Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SWCHARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 411-40.

[6] O inventor Thomas Edison em 1893 apresentou na Exposição universal de Chicago o seu Kinetoscópio, que consistia em uma caixa preta em cujo interior funcionava um sistema de projeção de imagens.

## 2 . O cinematógrafo chega ao Brasil

Seis meses depois da primeira exibição pública do cinematógrafo na França, mais precisamente em 8 de julho de 1896, ocorreu a primeira exibição pública de cinema no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Sucederam-se outras projeções nas poucas cidades que nesse momento possuíam um sistema de eletrificação.

Os filmes eram trazidos da Europa por comerciantes que os exibiam junto com outras atrações. Inicialmente, estavam restritos às feiras de novidades tecnológicas como curiosidade, mas, rapidamente, passaram a ser explorados comercialmente.

Em 19 de julho de 1898, foram feitas as primeiras imagens do Brasil. Afonso Segreto, italiano residente no Rio de Janeiro, fora à Europa para comprar filmes virgens e a filmadora para produzir as "vistas animadas" no Brasil. Seu irmão, Paschoal Segreto, era o dono do cinema "Paris no Rio", além de figura importante junto à elite carioca. Na volta, ainda dentro do navio *Brésil,* fez algumas tomadas do cais e dos navios de guerra ancorados. O jornal *Gazeta de Notícias* publicou em 20 de junho de 1896:

> *Chegou ontem de Paris, o Sr. Afonso Segreto, irmão do proprietário do salão Paris no Rio, Sr. Gaetano Segreto. O sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar o aparelho fotográfico para preparo das vistas destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade, que é a exibição de vistas movimentadas do Brasil. Já ao entrar à barra fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas* (Araújo, 1976: 108).

Os historiadores tomaram essa data como representativa da realização do primeiro filme brasileiro e a manchete acima como uma espécie de certidão do nascimento do cinema nacional. O crítico Jean-Claude Bernardet (1995) chama a atenção para o caráter arbitrário de tomar a filmagem e não a exibição pública (como na maioria das historiografias do cinema) como o marco do nascimento do cinema brasileiro. Embora a matéria noticie a filmagem, não há

registros da exibição pública dessas imagens, sequer sabemos se algum filme chegou a ser feito com elas.

Não deixa de soar estranho que o símbolo desse "nascimento" seja um filme que ninguém viu, feito por um italiano, com um aparelho europeu, dentro de um navio francês, constata Bernardet. Segundo ele, o discurso histórico, nesse caso, criou um "mito eficiente".[7]

*Nada disso implica que o discurso histórico referente ao nascimento e ao filme de 19 de junho esteja vazio. Ele fundou um mito eficiente. A prova: no carnaval de 1992, a escola de samba Unidos da Tijuca apresentou a ala "Cinema Nacional". O comentarista da TV Manchete explicava ser uma homenagem a "Antonio Segreto", da família Paschoal Segreto, que fez o "primeiro documentário" no Brasil, na Baia da Guanabara, de "noventa minutos"* (BERNARDET, 1995: 33).

A "provocação" de Bernardet aos historiadores é procedente. Porém, não causa nenhuma estranheza que seja um italiano e não um brasileiro o primeiro realizador de cinema em nossas terras. Ou águas, no caso!

O Brasil do final do século XIX era um país essencialmente agrícola. Havia sido por um longo período colônia de exploração voltado à monocultura. Comparado com a França, Inglaterra e mesmo com os Estados Unidos da América éramos atrasados industrialmente. Paulo Emílio Salles Gomes em seu livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973)[8] chama nossa atenção para as condições de subdesenvolvimento que existiam no Brasil e que emperraram o desenvolvimento do "nosso tosco cinema" durante todo o século XX.

*O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda metade dos anos 90 foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender no campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico-científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um*

[7] O autor fez estudos sobre o papel das ideologias subjacentes ao discurso de fundação da historiografia do cinema brasileiro. Ver BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995. _____. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

[8] Esse livro faz uma história do cinema brasileiro a partir da sua relação com a condição de subdesenvolvimento geral do país. Ver GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1973.

*sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinqüenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o seu tosco cinema* (GOMES, 1973: 29).

Os irmãos Segreto eram imigrantes e comerciantes na área de entretenimento, e importavam da Europa todos os filmes que exibiam em suas casas de projeção. Como os Segreto, os primeiros realizadores de filmes no Brasil eram imigrantes ou seus descendentes.[9] Tinham, quase todos, origem modesta e estavam interessados em obter algum dinheiro com o cinema. Corriam os interiores exibindo filmes em fazendas e pequenas cidades, lançavam mão, freqüentemente, de expedientes nem sempre honestos como, por exemplo, "filmar" os fazendeiros sem o filme na câmera e fugir com o dinheiro adiantado; abrir "escolas de cinema" e ficar com o dinheiro dos alunos para fazer seus próprios filmes (GALVÃO, 1975).

A partir dos primeiros anos do século XX, surgiram vários pequenos produtores realizando documentários e filmes de enredo, os "posados". A produção do período que vai de 1907 até 1911 só foi possível devido à união de interesses dos dois pilares de sustentação de qualquer atividade cinematográfica: os produtores e os exibidores. Esses últimos financiaram a produção de filmes para serem exibidos nas suas salas, o que garantiu uma produção regular, algo raro na história do cinema brasileiro. Esse momento da produção foi batizado pelos historiadores de a "bela época do cinema" (ARAÚJO, 1976; BERNARDET, 1995; GOMES, 1973).

Quando a produção em grande escala, norte-americana e européia, entrou na competição, a partir de 1912, comprando salas de exibição e importando seus próprios filmes, a produção brasileira foi perdendo espaço (ARAÚJO, 1976).

[9] É o caso de Beijamim Abrahão, que fez registros do bando de Lampião e a quem devemos as únicas imagens animadas do grupo de cangaceiros. Ver os filmes *Baile Perfumado* (1997) de Lirio Ferreira e Paulo Caudas e *Memória do Cangaço* (1965) de Paulo Gil Soares.

## 3 . O negro no cinema silencioso

O começo da atividade cinematográfica no Brasil coincide com o início do processo de marginalização econômica da população negra na então jovem, "liberal" e racista República. "Caixa de eco ideológica"[10] das forças dominantes, o cinema faria a sua parte.

A pesquisa sobre o cinema silencioso brasileiro é dificultada pela ausência das cópias dos filmes. A maioria delas e de suas matrizes se perderam entre os vários incêndios e a má conservação.[11] As informações que nos chegaram foram obtidas pelos pesquisadores a partir de jornais, depoimentos e revistas da época.[12]

No período silencioso (1898-1929) o negro aparece representado em alguns poucos filmes. Robert Stan (1997) faz inferências sobre a participação de negros nos documentários: *Dança de um Baiano* (Afonso Segreto, 1899), *Dança de Capoeira* (Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na Avenida Central* (1906), *Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos* (1909), *O Carnaval Cantado* (1918).

Jornais da época anunciavam a presença de "pierrôs negros" em um documentário sobre o carnaval paulista, *Os Três Dias do Carnaval Paulista*, (1915). Lamentavelmente, nesses casos, não se pode afirmar nada detalhadamente, pois os filmes não existem mais.

Os documentários no começo do século tinham a função de registrar os eventos realizados pelas autoridades políticas e pela burguesia como visitas, inaugurações, festas comemorativas, desfiles de carnaval etc. De um modo geral, esses filmes são retratos e discursos visuais dos poderes instituídos na política, economia e ciência da época.

O negro aparece neles de forma lateral, isto é, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática. A impressão que temos dessas imagens é que elas "escapam" ao controle do cinegrafista. São exemplos desse tipo de documentário: *Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte* (1921), *Inauguração da Exposição de Animais no Posto Zootécnico* (1910), *Cidade de Bebedouro* (1911), *Caça à Raposa* (1913), *Visita do Dr. Pedro de Toledo* (1910-1912), *Santa Maria Actualidades*, (1913 -1914) etc.

[10] A expressão "caixa de eco ideológica" foi usada por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão para referirem-se ao modo como o meio cinematográfico repercutiu suas relações com o Estado e a ideologia nacional. Ver BERNARDET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema*: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

[11] Até a década de 50, a base dos filmes era feita de nitrato de celulose, material altamente inflamável. As condições precárias de armazenamento somadas à temperatura elevada dos trópicos contribuíram para os freqüentes incêndios que consumiram a maioria dos filmes realizados até os anos de 1930.

[12] Sobre o período silencioso brasileiro ver ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976. _____. *Salões circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995. GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996. NORONHA, Jurandir Passos. *No tempo da manivela*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987. RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art edit., 1990. SOUZA, José Inácio de Melo. *Cultura e mercado nas primeiras décadas do cinema no Brasil*

No caso de alguns filmes de ficção, o desencontro da representação central com o que vemos nas bordas e no fundo do enquadramento é evidente nas cenas de rua como, por exemplo, nos filmes *A Filha do Advogado* e *O Segredo do Corcunda.*

Nesses casos, a representação do negro deve ser buscada no interior dos planos. Atentando não apenas para o centro da representação, mas também para o que há de lateral, para ver, até que ponto a composição da imagem, isto é, a posição da imagem dos corpos em relação à câmera e a hierarquia das posições em si, é uma forma homóloga da estrutura de posições sociais.

Um documentário típico desse período é *O Progresso da Ciência Médica*, dirigido por Octávio de Farias em 1927, sobre a faculdade de medicina do Recife. O filme "disseca" a faculdade em seus vários departamentos, professores, alunos e laboratórios.

A estrutura da faculdade é transportada para o filme que pretende ser um registro objetivo do seu funcionamento. As hierarquias são rigorosamente respeitadas destacando os cargos e funções de cada responsável pelos departamentos. A descrição da hierarquia obedece a lógica piramidal que a constitui. O diretor é enquadrado no centro e acima dos seus subordinados. Aos professores é dado destaque tanto pelos letreiros quanto pela composição dos planos. Alguns mestres foram filmados individualmente ou no centro do plano quando aparecem dando aulas. Freqüentemente em posição de superioridade frente aos alunos. Estes são sempre mostrados em grupo. Na base da pirâmide vemos os "doentes," mostrados no filme depois da direção, dos professores e dos alunos.

Todo o corpo de professores e alunos é formado por brancos. Já a grande maioria dos internos do Hospital Psiquiátrico é formada por negros e mestiços. Os doentes são mostrados em seus leitos, recebendo tratamento. Alguns deles são filmados separadamente, simulando os efeitos físicos de suas doenças. O que significa que foram orientados (dirigidos) para interpretarem as doenças.

*O Progresso da Ciência Médica* incorpora e dá forma à estrutura social de dominação, sendo, portanto, um discurso de poder. Quanto ao tema racial ele está de acordo com o pensamento de parte da ciência da época que atribuía as doenças à raça, à pobreza e à miscigenação.

---

*(1896-1916)*. São Paulo, 2002. 198p. Tese (Pós-Doutorado) –IFCH-Unicamp. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

As principais faculdades de medicina da época, da Bahia e do Rio de Janeiro, tinham posições próximas quanto ao tema racial. Escreve Schwarcz (1993):

*Na Bahia é a raça, ou melhor, o cruzamento racial que explica a criminalidade, a loucura, a degeneração. Já para os médicos cariocas, o simples convívio das diferentes raças que imigraram para o país, com suas diferentes constituições físicas, é que seria o maior responsável pelas doenças, a causa de seu surgimento e o obstáculo à "perfectibilidade" biológica* (SCHWARCZ, 1993: 191).

Nesse, como em outros casos, a história foi prolífica em demonstrar as relações entre "ciência", ideologia e dominação. *O Progresso da Ciência Médica* é uma dessas formas de poder transfigurada em "saber".

O episódio conhecido como Revolta da Chibata rendeu o documentário *Revolta da Esquadra* (1910), exibido no Rio de Janeiro no cinema Rio Branco, e cujo anúncio dizia tratar-se de um:

*[...] filme expressamente tirado para esta empresa (a sala de exibição, no caso), vendo-se as evoluções, movimentos de forças e mais acontecimentos dos últimos dias. No final, vê-se o retrato em tamanho natural, do cabo João Cândido (ARAÚJO, 1976: 354).*

Sobre a revolta foram filmados ainda: *A Revolta dos Marinheiros*, *Rebelião da Marinhagem da Esquadra* e *Revolta no Rio*, todos de 1910.

Em 1912, o diretor Carlos Lambertini realiza uma ficção sobre a vida do cabo João Cândido (*A Vida do Cabo João Cândido*), mas o filme foi confiscado pelas autoridades da marinha e desapareceu (ARAÚJO, 1976).

A adaptação de romances e de fatos históricos já era um filão explorado nos primeiros filmes de ficção.[13] Em 1909, Antonio Serra dirige *A Cabana do Pai Tomás*.[14] O filme fazia uma homenagem aos abolicionistas José do Patrocínio e Visconde de Rio Branco. O romance brasileiro abolicionista, *A Escrava Isaura*, escrito por

[13] Também chamado de "filmes posados" (ficcionais) para se diferenciarem dos "naturais". Os últimos são mais próximos do que chamamos hoje de documentário.

[14] Baseado no livro de Harret Beecher, *Uncle tom's cabin*. O livro fez grande sucesso entre os abolicionistas brasileiros.

Bernardo Guimarães, foi adaptado e dirigido em 1929 por Antônio Marques Filho. O papel principal coube à Elisa Betty, atriz de pele branca. As fotos do cartaz indicam a presença de, pelo menos, uma atriz negra, Maria Lúcia, no papel de Rosa.

Dois filmes sobre a malandragem do Rio de Janeiro traziam personagens negros em suas imagens: *Capadócios da Cidade Nova* (Antonio Leal, 1908) e *A Quadrilha do Esqueleto* (Eduardo Arouca, 1917). Ambos tinham seus enredos centrados na malandragem carioca, "onde seguramente havia negros entre os personagens, retirados do *lumpen* carioca" (RODRIGUES, 2001: 79). O primeiro é sobre "seresteiros, malandros, capoeiras e valentões nas imediações da rua Visconde de Itaúna" e da Praça Onze, antigo reduto da malandragem carioca (ARAÚJO, 1976: 250). *A Quadrilha do Esqueleto* trazia escrito no cartaz de apresentação: "Aventuras policiais descrevendo tipos da nossa malandragem" (SILVA NETO, 2002: 670).

Alguns poucos atores negros trabalharam em filmes do período. Benjamim Oliveira, artista de circo, palhaço e ator, inovou na representação circense ao introduzir encenações teatrais no picadeiro do Circo Spinelli, sediado no Rio de Janeiro. "Mestre de gerações", na opinião de Procópio Ferreira, adaptou peças clássicas e operetas obtendo sucesso junto ao público (RODRIGUES, 2001). Em 1908, o cinegrafista Antonio Leal filmou *Os Guaranis*, pantomima que Oliveira apresentava no circo Spinelli, baseada na obra de José de Alencar. Pintado de vermelho ele fazia o papel do índio Peri. Trabalhou também como ator no filme *Inconfidência Mineira* (1939), dirigido por Carmen Santos (MIRANDA; RAMOS, 2001).

Outro artista negro do período, Tácito de Souza, aparece travestido de índio no filme *O Guarani* (1926), de Vittório Cappelaro. Ferreira Castro atuou no filme *A Filha do Advogado,* dirigido por Jota Soares em 1926, do qual falaremos mais adiante. E, finalmente, Eduardo das Neves, famoso ator, compositor, cantor e palhaço, trabalhou nos filmes cantantes *O Pronto* e *Sangue Espanhol* (1914), neste último fez a dublagem (ARAÚJO, 1976; STAN, 1997).

## 4 . Os filmes: O Segredo do Corcunda, Aitaré da Praia, Jurando Vingar, A Filha do Advogado e Thesouro Perdido

Em seguida fazemos uma análise das representações do negro nos seguintes filmes: *O Segredo do Corcunda* (Alberto Traversa, 1924), *Aitaré da Praia* (Gentil Ruiz, 1925), *Jurando Vingar* (Ary Severo, 1925), *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926) e *Thesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927). Estes filmes foram escolhidos por estarem entre os poucos que chegaram conservados aos nossos dias e, evidentemente, por trazerem representações do negro.

O primeiro se passa em uma fazenda de café no interior de São Paulo. A história é simples: pai e filho (Marcos e João) são expulsos da fazenda por um capataz (Pedro), ressentido por uma desavença com os dois. No caminho eles se encontram com o dono da fazenda e sua filha (Rosa). João salva a moça de um touro enfurecido e cai nas graças do fazendeiro. Readmitidos terão que se acertar com o capataz que tenta matar o rapaz. Na luta, o capataz é morto.

Interessa-nos aqui tratar de duas personagens negras, Benedicto e Carolina. O primeiro é charreteiro da fazenda e Carolina trabalha na venda do pai. Benedicto aparece em cinco cenas: a - na venda; b - transportando o fazendeiro e sua filha na charrete; c - na venda bêbado; d - dormindo embriagado; e- dançando com Carolina. Carolina aparece em seis cenas: a - com Benecdito na venda; b - lavando roupa; c - na conspiração; d - na casa de João; e- dançando com Benedicto; f - cuidando do filho de João e Rosa.

Benedicto é definido no letreiro como: "[...] destemido e bolieiro, que sente um fraco pelas moças e um fraco pela pinguinha". Nas cenas *b*, *c* e *d* essas características serão exploradas.

Na cena *b*, Benedicto conduz a charrete que leva o fazendeiro e sua filha até a fazenda. Um touro descontrolado avança na direção da filha do fazendeiro. João e seu pai estão no local. Benedicto foge correndo, até chegar esbaforido na porteira da fazenda. João controla o touro e salva Rosa do perigo. A corrida de Benedicto é encenada de forma cômica. Ele cai, levanta-se, pula a porteira e, com as pernas

trêmulas e os olhos esbugalhados, observa João dominar o touro. Na cena *c* vemos Benedicto bêbado no bar mentindo sobre o seu feito para Carolina.

Já a cena *d* é montada paralelamente com imagens do delírio de João que, ferido pelo touro, sofre de febre e é amparado pelo fazendeiro e sua filha. Nessa montagem, vemos um plano de João amparado por Rosa, em seguida um letreiro informa: "Benedicto também delira ou sonha com alguém". Ao letreiro seguem três planos de Benedicto dormindo enquanto um sagüi[15] brinca sobre o seu corpo.

Carolina aparece com Benedicto logo na primeira cena. Na cena *b* somos informados da sua intenção em casar com João. O filme ridiculariza essa intenção ao exacerbar a infantilidade e o grotesco da personagem. É com Benedicto que ela mantém par, como vemos na cena *e*.

Carolina é a única personagem que vemos trabalhando: servindo bebida na venda do pai, lavando roupas com as outras mulheres e, no final do filme, cuidando do filho de Rosa e João.

Vejamos como a narrativa dispõe essas personagens. João, o herói, e Pedro, o vilão, estão em pólos opostos, mas dispostos numa linha horizontal de posições sociais. Assim, iguais mais opostos, os dois personagens estão constituídos e posicionados para entrarem numa disputa (que só ocorrerá no final, com a vitória do bem sobre o mal), cujo prêmio é a posição de capataz e o seu correspondente afetivo, a mão de Rosa.

As personagens negras estão posicionadas socialmente abaixo de João e Rosa: são empregados da fazenda. Portanto, não estão numa relação horizontal que os caracterize numa disputa por posições, ao contrário, não ameaçam em nada o funcionamento da estrutura social que o filme expõe. Nem tampouco são definidos a partir de valores como vilania e heroísmo. Mais fácil é posicioná-los entre o pólo masculino, definido pela valentia e heroísmo de João e o feminino, definido pela beleza e singeleza de Rosa. Ou melhor, aquele que poderia ser ocupado também por uma criança ou um palhaço. Aqui temos uma das caracterizações mais recorrentes quanto à representação do negro: a personagem cômica, dócil, assexuada e infantil.

[15] Primata de pequeno porte.

Já a comparação entre João e Benedicto pode ser resumida no par de oposições valentia/covardia/, virtude/vício, em que os defeitos do segundo existem para acentuar os valores positivos do herói. Podemos pensar, ainda, em uma comparação a partir dos pares afetivos que se formam: Benedicto/Carolina, João/Rosa. Enquanto Rosa está construída como uma moça sonhadora "a quem sorriem os anos", Carolina é deselegante e grotesca. No final do filme, João e Rosa, já casados, e o fazendeiro assistem Benedicto e Carolina dançando com os outros funcionários da fazenda (cena *e*). A dança dos dois é desajeitada e cômica contrapondo-se à "elegância" do casal principal.

*Aitaré da Praia, Jurando Vingar* e *A Filha do Advogado* pertencem ao ciclo de cinema do Recife[16] que durou de 1922 até 1931. A representação do negro no primeiro filme limita-se a uma cena cômica entre os músicos que animam uma festa. Um dos músicos está pintado de preto e provoca o outro que reclama ao dono da festa. Resolvido o "conflito" eles voltam a tocar. Aqui se trata de um ator branco pintado de preto como nos filmes *blackface* feitos nos Estados Unidos da América, em que atores brancos interpretavam personagens negros. Esse procedimento ainda é comum nos espetáculos cômicos, circenses e teatrais. No cinema silencioso foi muito utilizado.[17]

*Jurando Vingar* tem a estrutura dos filmes do gênero *western* com "mocinho", bandido, rapto, perseguições a cavalo, lutas corporais e tiros de revólver. Júlio retorna à casa da irmã (Maria) e recebe a notícia de que ela foi assassinada por dois homens. Júlio jura vingança. Sua namorada (Bertha) então é raptada pela mesma dupla de vilões. Júlio persegue os raptores até o cativeiro, mata um dos bandidos e liberta a namorada. O segundo bandido jura vingança. Esta virá na festa de casamento de Júlio com Bertha. O casal dedica a festa às crianças do local. No quintal em torno de uma grande mesa as crianças comem e bebem. Um menino negro espia do lado de fora do portão da casa. Júlio traz a criança para a mesa ao seu lado. O menino tenta envenená-lo, mas é descoberto. Perguntado sobre quem o mandara fazer aquilo ele aponta para o bandido, que é perseguido e morto.

---

[16] Uma parte da historiografia do cinema brasileiro trabalha com o conceito de Ciclos Regionais de produção cinematográfica para dar conta da descontinuidade na produção de filmes. Essa produção, principalmente no período silencioso esteve circunscrita a determinadas condições sociais e econômicas e dependeu em grande parte do empreendimento de empresários e aventureiros locais. Sobre os Ciclos Regionais ver MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p. 121-6.

[17] Um dos filmes mais racistas da história do cinema foi *O Nascimento de uma Nação* (1915), dirigido por David Wark Griffith. Griffith utilizou atores brancos pintados de negro para representar o papel de escravos. *O Cantor de Jazz* (1927), primeiro filme sonoro, também utiliza um ator branco (nesse caso o cantor Al Jolson) pintado de negro num número musical. A prática era comum não apenas no cinema e a função era essencialmente cômica. Em 2000, o diretor Spike Lee lançou o seu filme *A Hora do Show* (*Bamboozled*), que discute as personagens cômicas, ao estilo *blackface*, nas representações do negro feitas pela mídia. No caso do

Nesse caso a "inocência" da personagem exime-a de qualquer responsabilidade pela ação. A cena poderia ser feita por uma criança branca sem maiores prejuízos para a personagem. A escolha de uma criança negra causa estranheza já que não vemos negros em nenhum outro momento da história. Ela não é o vilão, mas a personificação de uma amoralidade que pode ser facilmente corrompida e utilizada para o mal. Veremos essa mesma representação desenvolvida na personagem do filme abaixo.

Em *A Filha do Advogado* o personagem negro, Gerôncio,[18] tem um papel fundamental na trama do filme. A história é simples: um advogado famoso de partida para a Europa pede ao amigo (Lúcio) que cuide da amante e da filha (Heloisa) "ilegítima". O amigo deve cuidar também de Helvéquio, filho do advogado, que não sabe da existência da irmã.

O qüiproquó tem início quando Helvéquio apaixona-se pela moça e recorre a todo tipo de expediente para ficar sozinho com ela, inclusive à corrupção do negro (Gerôncio), criado "da casa". Facilitado por Gerôncio, Helvéquio entra no quarto de Heloisa e tenta estuprar a moça que lhe dá um tiro. Ele morre, ela vai a julgamento. Gerôncio, arrependido e dominado por visões, entrega-se e confessa tudo. Ele é preso e Heloisa, solta, casa-se com seu protetor, amigo do pai advogado.

Aqui o vilão da trama é o personagem negro, que, aliás, é o único que realiza trabalho braçal na história. Gerôncio é caracterizado como corruptível, ganancioso, curioso, covarde e místico (AUTRAN, 2001). No pólo oposto está o jornalista Lúcio, protetor da jovem. Ele é branco, jornalista, bem-sucedido e espelha o papel do pai de Heloisa. Sobre o preconceito racial com Gerôncio escreve Autran:

> *Estes pontos evidenciam no filme um profundo preconceito racial por parte da realização e são completados por uma última característica que é a mais marcada em torno de Gerôncio: ele aparece quase sempre trabalhando e este trabalho é braçal. Aqui temos um reflexo evidente do preconceito que se formou ao longo da escravidão contra o trabalho braçal, visto como destinado para os inferiores* (AUTRAN; 2001:06).

filme de Lee trata-se de um contra-discurso que parte do interior da comunidade negra americana problematizando a representação que os próprios negros têm de si.

[18] Interpretado pelo ator Ferreira Castro.

A narrativa coloca Gerôncio como o responsável por toda trama; é a sua corrupção que desencadeia a desordem (morte de Helvéquio e a prisão de Heloísa) e o seu arrependimento restabelece a ordem. No seu delírio de arrependimento as imagens o responsabilizam pela prisão de Heloisa bem como pela morte de Helvéquio numa espécie de julgamento antecipado. Ao confessar, Gerôncio é imediatamente preso. Seu julgamento não precisa ser mostrado já que a culpa ou a inocência não está nos fatos, mas nos valores morais.

O filme destila um profundo moralismo paternalista em que os homens e pais estabelecem as regras às mulheres e aos filhos. Aos que não obedecem (como o desobediente Helvéquio), ou não estão estabelecidos no interior desses valores (o caso do negro Gerôncio), restam os piores destinos.

Finalmente, temos o filme de Humberto Mauro,[19] um dos grandes diretores do cinema silencioso e que passou para o sonoro dirigindo filmes como *Ganga Bruta* (1933), *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Argila* (1940), *O Canto da Saudade* (1952) etc. Mauro teve uma atuação ativa a partir de 1930 quando, convidado pelo antropólogo Roquete Pinto, esteve à frente do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), onde dirigiu filmes curtos.

*Thesouro Perdido* foi realizado em 1927 na cidade de Cataguases (Minas Gerais). Ele conta a história de Bráulio e Pedro, dois irmãos criados por Hilário. Quando Bráulio completa a maioridade, Hilário entrega-lhe uma metade do mapa de um tesouro que lhe tinha sido confiado pelo pai natural dos rapazes. Dois bandidos tentam obter o tesouro e assassinam o dono da outra metade do mapa. Chegam à fazenda em que Hilário vive com os dois irmãos adotivos e sua filha Suzana e tentam obter a outra metade raptando Suzana, mas são derrotados no final.

A história é simples e a narrativa cinematográfica sofisticada para os padrões brasileiros da época. A personagem negra aparece logo na primeira seqüência e desaparece do filme. Não foi referida sequer nos letreiros e sua presença não tem nenhum efeito narrativo para o desenvolvimento da história. Por ser uma passagem rápida descreveremos detalhadamente a seqüência.

[19] Humberto Mauro foi o principal nome do ciclo de cinema de Cataguases (1925 - 1928).

Após a apresentação dos créditos iniciais vemos um letreiro de apresentação, em seguida dois planos gerais descrevem o espaço onde se passará a história. O próximo plano mostra um menino branco que olha para baixo, levanta a cabeça e estende o braço direito. Ele fala com alguém fora do quadro. O plano seguinte mostra um menino negro fumando. Um novo plano do menino branco mostra-o saindo do quadro pela esquerda. O plano seguinte descreve-o entrando em cena e o menino negro em pé. O menino branco pede um cigarro para o menino negro. Este ascende um novo cigarro e entrega o que estava fumando.

Em seguida, vemos os dois garotos saindo do quadro e chegando até um grupo de garotos de cócoras que brincam em círculo. Do plano dos garotos em círculos o filme corta para nove planos que descrevem Suzana e Pedrinho: Suzana sai de uma casa e chama Pedrinho; Pedrinho assiste à façanha dos garotos e chama Suzana em sua direção. Os dois ficam posicionados atrás de uma cerca.

Um novo corte e vemos o plano dos garotos brincando. Não conseguimos distinguir o que está no centro da roda, devido ao estado da cópia. A traquinagem resume-se em colocar um cigarro na boca de um sapo.

Os próximos sete planos procuram construir uma identificação entre o sapo e o menino negro fumando de forma sucessiva. Nos três primeiros planos os dois estão enquadrados em planos abertos (plano médio). A identificação é feita pelo cigarro – o cigarro que o menino negro estava fumando é o mesmo que vai parar na boca do sapo – e também pela posição em que foi posto o menino negro: com as pernas abertas e as mãos na cintura. Os quatro planos seguintes fazem a associação entre a boca do sapo e a do menino. Os planos são fechados (primeiro plano) no rosto do menino negro e no sapo. Neles, a identificação não é buscada apenas pelo cigarro, mas pela fisionomia e pela direção do olhar. A identificação é ostensivamente reiterada com a montagem pondo face-a-face o sapo e o menino.

Aqui a mensagem é clara: produzir o cômico a partir da animalização das características físicas do menino negro.

As poucas personagens negras dos filmes acima se prestam a representações conhecidas associadas ao negro: o grotesco, feio,

cômico, rústico, infantil, corruptível, bêbado, viciado, fraco moralmente, próximo da animalidade, incivilizado etc.

O crítico Paulo Emilio Salles Gomes (1974) afirma que a presença de personagens negras no cinema brasileiro do período silencioso tinha apenas a função de "fornecer uma comicidade imediata, pitoresca e tosca" (Gomes, 1974: 147). Para ele, esse tipo de recurso era imitativo do cinema americano da época. Já sobre a seqüência de *Thesouro perdido* descrita acima ele escreve: "A procura de semelhança, para fazer rir, entre uma criança e um sapo é feita com a maior candura, evidentemente sem a menor intenção pejorativa" (idem).

Obviamente, nesses casos, a comunidade que herda o ônus desse tipo de representação não foi ouvida e, sequer, considerada. A representação racista, nestes casos, não deve ser vista apenas no plano cinematográfico, mas também do ponto de vista dos interesses que estas mesmas representações colocam.

## 5 . Estigmas e estereótipos: a representação e o seu ônus

Os filmes são sistemas estruturados de representação simbólica. Eles operam, a partir dos seus elementos constitutivos, uma distribuição de papéis em que estão embutidos representações de ordem social, política, ideológica, moral etc. Comunidades e grupos étnicos têm sua auto-imagem prejudicada quando essas representações são associadas a atributos negativos essencializados (Stan, 1995). Nos cinco filmes, as imagens e os significados ligados às personagens negras são prejudiciais à população negra e a sua auto-imagem, pois são representações depreciativas baseadas em estigmas sociais.

Trata-se, nesse caso, dos tipos de estigma, tais como foram definidos por Erwin Goffman (1963):

*Pode-se mencionar três tipos de estigmas nitidamente diferentes. Em primeiro lugar, há as abominações do corpo – as*

*várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família* (GOFFMAN, 1963: 14).

O segundo e o terceiro itens, combinados, encaixam-se perfeitamente às personagens tratadas até aqui.

Essas representações estigmatizadas estão próximas dos insultos raciais registrados nas delegacias de crimes raciais. Para Antônio Sérgio A. Guimarães (2002), que realizou estudos nessa área, o insulto racial tem a função de institucionalizar uma inferioridade racial, para ele:

*A atribuição de inferioridade consiste na oposição de uma marca sintética, como a cor, e qualidades e propriedades negativas (em termos de constituição física, moralidade, organização social, hábitos de higiene e humanidade) a um certo grupo de pessoas consideradas "negras" ou "pretas".*

*Pelo que pude constatar esse "inferior racial", no Brasil, é constituído pelos seguintes estigmas: 1) pretensa essência escrava; 2) desonestidade e delinqüência; 3) moradia precária; 4) devassidão moral; 5) irreligiosidade; 6) falta de higiene; 7) incivilidade, má-educação ou analfabetismo* (GUIMARÃES, 2002: 194).

A maioria dos filmes brasileiros trabalha com combinações de estigmas de inferioridade racial como os descritos acima. Nem sempre são ofensivos, mas na maioria das vezes não levam em conta o que e como a comunidade negra pensa a sua representação.

Essas representações ganham todo sentido sociológico quando vistas a partir do contexto das lutas, disputas e demandas por poder pelos grupos sociais que têm suas ações orientadas para a produção

audiovisual. A noção de poder, nesse caso, tem a ver com os interesses que os grupos disputam e a posição social que os legitimam.

Por exemplo, ocupar as posições sociais que permitem a disputa pelo monopólio das fontes de financiamento dos filmes significa ter a possibilidade (poder) de realização de tais filmes e, portanto, de construir imagens do outro ou de si mesmo, mais adequadas aos seus interesses.

Assim sendo, os estigmas e representações negativas devem ser entendidos no contexto de lutas e disputas por poder. Os grupos estabelecidos tendem a criar imagens distorcidas e prejudiciais dos grupos *outsider* (ELIAS, 2000). O que está no centro desse tipo de relação é um sistema de lutas em que os filmes aparecem como formas de aprisionamento da imagem do outro e cujo objetivo é o de repor o grupo dominado no seu lugar social de inferioridade e estabelecer a ordenação (do sentido, no caso dos filmes) que mais interessa ao grupo dominante.

O cinema e os meios de comunicação em geral podem ser vistos, nesse caso, como campos de batalha para a construção e imposição de sentido. O sentido é construído para garantir a representação da sociedade mais adequada aos interesses dos grupos dominantes. Ou seja, os filmes, como a maioria das atividades humanas, são orientados por interesses. [20]

Os grupos *outsider*, desorganizados e marginalizados que, por várias razões, não podem construir sua auto-imagem e suas próprias representações sobre o mundo social, tornam-se indefesos e são as vítimas preferenciais das representações feitas pelos grupos mais organizados e interessados em algum tipo de auto-representação, mesmo que em prejuízo do outro. Nessas disputas o poder político e econômico contam sobremaneira, já que a movimentação dos produtores culturais é orientada por eles.

## 6 . O contexto político

Os filmes que analisamos estão inseridos em um dos momentos de afirmação da identidade nacional. A partir da primeira guerra

[20] Alguns filmes do cinema novo, por exemplo, utilizam-se de imagens dos negros para dar conta de questões que afetam principalmente os cineastas em suas incursões ideológicas contra o imperialismo, a burguesia etc. Nesse caso, o negro aparece como uma espécie de metáfora do povo pobre e explorado por uma burguesia hostil e corruptora dos interesses nacionais. Logo, as representações do negro nesses filmes devem levar em conta as lutas políticas e ideológicas que movimentavam o campo cinematográfico nesse período.

(1914-1918), e em parte devido a ela, o nacionalismo passou a fazer parte da pauta política e das discussões intelectuais. A questão da identidade nacional retornava em uma nova chave.

A nova elite intelectual passa a criticar o paradigma raciológico. A mestiçagem deixa de ser um elemento negativo na formação da identidade. Em vez da raça, a saúde e a educação ganham importância nas soluções para "os problemas da nacionalidade" (SKIDMORE, 1976). No plano econômico, o país industrializa-se no vácuo comercial deixado pela guerra. Sobre essa fase do nacionalismo escreve Skidmore (1976):

> *Um sintoma final da crescente confiança nacional do país em si mesmo foi o aumento do sentimento de envolvimento na política internacional, extensão lógica da satisfação com o processo da diplomacia de fronteiras de Barão do Rio Branco. O Brasil foi o único país da América Latina a declarar guerra às potências centrais. Como resultado dessa intervenção e, principalmente, da sua estreita aliança com os Estados Unidos (o que contrastava, nos dois casos, com a neutralidade Argentina), a elite começou a conceber para o país um maior papel no mundo. [...] Os políticos brasileiros não tinham mais dúvidas de que representavam o país líder do bloco latino-americano* (SKIDMORE, 1976; 191).

O meio cinematográfico respondia, ao seu modo, ao nacionalismo da época. Para a maioria dos críticos do período um filme era nacional quando conseguia transpor para a tela "os nossos costumes". O filme "possuía nacionalidade" pelo assunto tratado e não pela linguagem. A linguagem, aliás, era vista como o universal do cinema e não existia nacionalmente. O cinema era "nacional" quando traduzia por meio desse universal o local, ou seja, "os nossos costumes," a "cor local" etc. (BERNARDET; GALVÃO, 1983).

Assim, o "nacional" estava presente no nível do representado e não da representação – este último estava no plano da linguagem. No nível do representado encontramos duas tendências que marcaram fortemente o cinema e a crítica do período silencioso: a representação do mundo rural e do urbano. E é nesse ponto que a representação do negro, ou sua ausência, aparece de modo transparente.

A parcela de críticos e cineastas que se alinhavam ao cinema "urbano", "moderno" e "cosmopolita" vai tomar posições racistas. Reunidos em torno da revista *Cinearte* e adeptos do cinema norte-americano, o centro das suas preocupações era a imagem que os filmes faziam do Brasil para o estrangeiro. Ela publicava em 28 de abril de 1926:

*Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras "avis-rara" desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver technica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual a Angola, ao Congo ou cousa que o valha. Ora vejam se até tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa e um porunga, acolá, um bando de negrões se banhando num rio, e cousas deste jaez* (Gomes, 1974: 310).

Adhemar Gonzaga foi diretor e um dos fundadores da revista. Escreveu ele em 22 de maio de 1929 sobre a partida de Olga Bergamini de Sá para Galveston para representar o Brasil em um concurso de beleza: "Os americanos, o povo, se convencerá que os habitantes do maior país da América não são os pretos, e que a nossa civilização, afinal de contas, é igualzinha a deles [...]" (Gomes, 1974).

Para os críticos da revista *Cinearte* o "cinema nacional" deveria espelhar a cidade e o que essa burguesia entendia por "urbano" e "cosmopolita". É evidente que para esses críticos o negro estava associado ao rural, conseqüentemente, ao atraso econômico e social. Logo, deveria ser evitado nos filmes, mesmo nos documentários. O negro não era desejável na representação do nacional.

As representações do negro também podem ser vistas a partir dessa relação mais geral do meio cinematográfico com o cinema norte-americano. Nos filmes *O Segredo do Corcunda* e *Jurando*

*Vingar* há a tentativa de cópia do gênero *western*. Sobre o *Thesouro Perdido* escreve o crítico da *Cinearte*, Pedro Lima: "Esta pellicula é realmente um film. Com isso, queremos dizer que ela se apresenta nos moldes das americanas" (idem, 170). Em *A Filha do Advogado,* causa estranheza os casacos de pele usados pelos personagens ao lado de outros vestidos mais adequados ao clima tropical do Recife.

A utilização de animais associada ao comportamento das personagens foi um recurso muito utilizado pelo cinema da época. David W. Griffith utilizou-o exaustivamente no seu filme *O Nascimento de uma Nação* (1915). O mesmo fez J. Stronheim em *Greed,* entre outros.

A associação das personagens negras com animais em *Thesouro Perdido* e *O Segredo do Corcunda*, por sua vez, remete ao cinema norte-americano e o seu desfile de imagens racistas. Evidentemente, ao contrário do que pensa Paulo Emílio Salles Gomes, essas imagens racistas, e em nada cândidas, eram a expressão de como os realizadores viam o Brasil e o negro brasileiro.

## 7 . Considerações finais

No cinema brasileiro, os negros participaram principalmente como atores e nas profissões de menor prestígio como as de motorista, eletricista, maquinista etc. Foram pouquíssimos os que ocuparam posições de poder no interior do meio cinematográfico, normalmente associadas a funções de criação de sentido como as de produtor, diretor, cenógrafo, roteirista etc.

É fato que nunca tivemos um cinema feito por negros e preocupado com a sua auto-representação, como o que ocorreu com o teatro a partir da experiência do Teatro Experimental do Negro (TEN), por exemplo.

As representações do negro encenadas no cinema silencioso, como vimos acima, foram escritas, produzidas e dirigidas por brancos. Estas foram, e ainda são, racialmente desvantajosas para a população negra. Elas têm o efeito de produzir, alimentar e manter, no imaginário social, a estrutura de desigualdade das relações raciais no Brasil. ■

***Abstract:*** This article investigates the participation of the black people in the brazilian cinema in the period that goes from 1898 to 1920. Its objective is: 1) to explain the context of cinema in Brazil in relation to the problematic situation lived by the black population after the Abolition; 2) to describe briefly films that deal with the representation of the Brazilian black; 3) to argue the representations of the black in five films.

***Uniterms*:** cinema; representation; black people, stigma; symbolic domination; fiction; ideology.

## Bibliografia

ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo* (1888-1988). São Paulo: Edusc, 1991.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2001.

AUTRAN, Arthur. O personagem negro no cinema silencioso brasileiro: estudo de caso sobre "A filha do advogado". *Sessões do Imaginário*, n. 7, dezembro de 2001, Porto Alegre.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____ ; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os* outsiders. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Humberto Mauro. Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991.

MIRANDA, Luis Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.

MOURA, Clóvis. *O negro: de bom escravo a mau cidadão?* Rio de Janeiro: Conquista, 1977.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RODRIGUES, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Gráfica & Editora, 2002.

STAN, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema & culture*. Durham and London: Duke University Press, 1997.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Paz e Terra: São Paulo, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

**Filmografia**

*O Segredo do Corcunda* (Alberto Traversa, 1925)
*Aitaré da Praia* (Gentil Ruiz, 1926)
*A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926)
*Thesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927)
*Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965)
*Panorama do Cinema Brasileiro* (Jurandyr Passos Noronha, 1968)
*Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caudas, 1997)