



TERESA CRISTINA FURTADO MATOS

**Cinema brasileiro, tempo passado
e tempo presente: o lugar da memória
e a questão racial**

Análise Social, 218, LI (1.º), 2016

ISSN ONLINE 2182-2999

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Av. Professor Aníbal de Bettencourt, 9
1600-189 Lisboa Portugal — analise.social@ics.ul.pt



Análise Social, 218, LI (1.º), 2016, 170-190

Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial. O artigo trata da produção simbólica sobre relações raciais no Brasil contemporâneo a partir da análise de três filmes brasileiros realizados nos anos 2000: *Filhas do Vento* (Joel Zito Araújo, 2004), *Quase Dois Irmãos* (Lucia Murat, 2004) e *Quanto Vale ou é por Quilo* (Sérgio Bianchi, 2005). Adota-se como eixo de reflexão o lugar da memória e o recurso ao diálogo entre tempo presente e tempo passado que estas películas utilizam. Propõe-se que o uso de temporalidades diferentes na construção narrativa dessas obras se constitui como estratégia típica do período para falar sobre continuidades e descontinuidades, permanências e mudanças no padrão de interação racial brasileiro, fazendo pensar, portanto, sobre as transformações no modo representação/compreensão das interações raciais no país.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; relações raciais; memória.

Brazilian cinema, past and present times: the question of the race and the place of memories. The article deals with symbolic discussion of race relations in contemporary Brazil through the analyses of three Brazilian film productions made in the 2000s: *Filhas do Vento* (Joel Zito Araújo, 2004), *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2004) and *Quanto Vale ou é por Quilo* (Sérgio Bianchi, 2005). Central to all of the analyses is the place of memory and the dialogue between present and past times expressed in these movies. We propose that the use of different temporalities in their narrative construction was a typical strategy at the time, i.e. referring to continuities and discontinuities, abiding with and making changes to the patterns of racial interactions in Brazil.

KEYWORDS: Brazilian cinema; race relations; memory.

TERESA CRISTINA FURTADO MATOS

Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial¹

Conta a lagartixa que Faustino vende passados. Os clientes batem à sua porta em busca de outoras, cujo valor tem peso no presente, mas, afirmado o esquecimento, principalmente no futuro. Reinventar biografias é o ofício desse homem que tem a sua história revelada pela observadora lagartixa, Eulália, a narradora do livro. Esses são os acontecimentos de *O Vendedor de Passados*, de José Eduardo Agualusa. A ficção do escritor angolano parece guardar um ponto de contacto com a proposta deste artigo, que é a de discutir o movimento entre tempo(s) – passado e presente – nas reelaborações das narrativas nacionais. No romance de Agualusa o movimento constrói-se em torno do esquecimento-fabricação de uma origem e um passado para os seus clientes, uma espécie de garantia de um presente tranquilo e de um futuro bem situado. No caso do cinema brasileiro da primeira década dos anos 2000, objeto deste artigo, o movimento age na direção da revisão do esquecimento – que busca aproximar o plano do “nós-ideal” (Elias, 1997, p. 140) da realidade quotidiana.

A discussão está organizada em três momentos. No primeiro trato brevemente da relação entre nação, memória e processos narrativos. Em seguida reflito sobre o cinema como um mecanismo importante dos modos de falar/representar uma comunidade imaginada – trabalhando com as narrativas produzidas pelo cinema brasileiro sobre a questão racial. Por fim, analiso o modo como os três filmes articulam passado e presente ao tratar dessa questão num contexto contemporâneo.

1 Este artigo é uma versão revista e modificada do texto apresentado no xxix Congresso Alas, realizado em Santiago, Chile, entre os dias 29 de setembro a 4 de outubro de 2013. Agradeço a todos os comentários recebidos naquela ocasião e que me permitiram rever e precisar as ideias ali expostas.

Na literatura sobre nação e nacionalismo, a memória e a história como operadoras do mecanismo de, através da narração, tecer uma experiência em comum, têm lugar de destaque. Ernest Renan (1997), no clássico texto de 1882, “O que é uma nação?” chama-nos a atenção para tal processo. Diz ele que “o esquecimento, e mesmo o erro histórico, são um fator essencial na criação de uma nação, e é por isso que freqüentemente o progresso nos estudos históricos representa um perigo para a idéia de nação” (Renan, 1997, p. 161). Num outro trecho afirma: “Ora, a essência de uma nação está em que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muita coisa” (Renan, 1997, p. 162).

“Ter em comum” e “esquecer” aparecem como operações solidárias. E não por acaso o mecanismo de seleção desponta, nos dois fragmentos de Renan, como ato fundamental. Também Gellner (1993) atenta para a seletividade fundamental do processo de invenção.² Argumenta que o resultado eficiente depende do processo, questão que nos leva a pensar sobre as decisões acerca do que deve ser mantido ou abandonado, ou seja, o que, como e quando lembrar ou esquecer. A escolha e a difusão de aspetos capazes de produzir o sentido de experiência comum tornam-se essenciais na medida em que alimentam um tipo de imaginação particular. As comunidades, tal como Weber ([1921] 1994) já nos havia ensinado antes de Anderson (2008), mantêm-se através de um sentimento de pertença partilhado. A novidade, no caso nas nações, é o contexto moderno em que o sentimento é elaborado. Populações sem contacto face a face unem-se no sentido de uma camaradagem horizontal, mobilizada e preenchida por uma sensação de simultaneidade. Como argumenta Anderson (2008, p. 32): “[...] mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais se conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”.

Enquanto dado moderno, a formulação desse tipo de sensibilidade exige ferramentas próprias. A costura invisível, mas eficiente, produz-se com os fios do capitalismo de imprensa, tecendo um tempo vazio, passível de ser preenchido com experiências que mobilizam a sensação de simultaneidade – temporal e espacial. Tal percepção é reiterada através do recurso a muitos outros partícipes: impressos (jornais, literatura), rádio, cinema, mapas, censos, museus, etc. (Anderson, 2008; Thompson, 2005). As tecnologias de difusão

2 “É o nacionalismo que dá origem às nações, e não o contrário. Reconhecidamente, o nacionalismo utiliza a proliferação de culturas ou a riqueza cultural preexistente, herdadas historicamente, embora o faça seletivamente e muito freqüentemente as transforme de modo radical” (Gellner, 1993, p. 89).

tornam-se agentes ativos no processo de mediação da cultura (Thompson, 2005, p. 49), bem como suportes e agentes da operação de narrar um 'nós'. Os quadros sociais da memória (Halbwachs, 2003) oferecem a moldura para a ancoragem da memória comum, numa combinação complexa entre biografias individuais e dimensão social. Os suportes de comunicação vão unindo os fragmentos dessa memória de modo contínuo, seletivo, e, muitas vezes, autoritário. Todavia, a memória não possui apenas uma dimensão racional e cognitiva. Pollak mostra-nos que há uma poderosa camada de sentimentos e afetos envolvidos no processo. No caso das memórias subterrâneas, que não encontram espaço para serem cultivadas ou reverenciadas publicamente – dada a carga de culpa ou de afronta que os episódios que registam oferecem para a imagem de coesão comunitária –, a dimensão afetiva revela-se ainda mais complexa. Os suportes através dos quais se podem expressar essas narrativas ganham enorme relevo nessa situação. Pollak sugere que alguns são, por excelência, melhores para tratar de dimensões sensoriais da memória:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. [...] O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva, e através da televisão, da memória nacional [Pollak, 1989, p. 11].

É interessante pensar que essa perspectiva de duplo efeito dos filmes, dimensão sensorial e cognitiva, pode ser articulada ao argumento de Becker, que trataremos a seguir, em relação às diferentes formas de falar da sociedade e das suas memórias.

A memória, aliás, é um dos eixos fundamentais de compreensão do nacionalismo e da identidade nacional adotados pela perspectiva do etno-simbolismo. Para Anthony Smith:

Nations are historical phenomena, not only in the generic sense that they are embedded in particular collective pasts and emerge, sometimes over long time-spans, through specific historical processes, but also because, by definition, they embody shared memories, traditions, and hopes of the populations designated as parts of the nation. Indeed, a central theme of historical ethno-symbolism is the relationship of shared memories to collective cultural identities: memory, almost by definition, is integral to cultural identity, and the cultivation of shared memories is essential to the survival and destiny of such collective identities [Smith, 1999, p. 10].

A dimensão cultural e subjetiva desempenha, portanto, nesta concepção (Smith 1997, 1999, 2009), um papel fundamental na construção/surgimento das nações. A herança étnica (valores, memórias, símbolos, tradições e traços étnicos) oferece uma dimensão de amálgama, ancorando uma perspectiva “em comum”. Como afirma Smith:

For ethno-symbolists, what gives nationalism its power are the myths, memories, traditions, and symbols of ethnic heritages and the ways in which a popular living past has been, and can be, rediscovered and reinterpreted by modern nationalist intelligentsias. It is from these elements of myth, memory, symbol, and tradition that modern national identities are reconstituted in each generation, as the nation becomes more inclusive and as its members cope with new challenges [Smith, 1999, p. 9].

Para o autor, o surgimento das nações é um fenómeno eminentemente moderno. Como fenómeno de múltiplas matizes, o nacionalismo (assim como a identidade nacional) pode ser compreendido a partir de experiências históricas diversas. No ambiente colonial seria uma forma de “encontrar vias para crear una ‘cultura política’ supraétnica para la nueva comunidad política. En estos casos no hay una *ethnie* dominante oficialmente reconocida” (Smith, 1997, p. 102).

Este parece ser o caso do Brasil. A ideia do brasileiro como o sujeito de uma cultura supra-étnica consolida-se no ambiente dos anos 30 do século xx, como discutirei a seguir. Além da dimensão de construção de consensos, analisada por Smith, do qual o próprio processo de formação das nações é tributário, uma outra face do nacionalismo são os conflitos. O contexto colonial parece particularmente marcado por essa dimensão conflitiva. As nações que foram colonizadas foram forjadas, via de regra, num quadro de hierarquias étnicas e racismo (Smith, 1997, p. 92). A história brasileira não contesta essa observação. A *intelligensia* nacional cumpriu o papel de transformar o problema da mestiçagem em celebração, dentro da chave de construção de consensos após 300 anos de escravidão e conflitos com as populações indígenas. Nessa unidade que a ideia “brasileiro” articulou, as singularidades e heranças étnicas dos principais grupos de formação nacional (brancos, negros e índios) foram hierarquizadas. O atual debate sobre as iniquidades raciais e suas consequências retoma a herança étnica africana para, num voltar-se às perguntas sobre origem e processos, propor uma reconstrução da identidade nacional, colocando em suspeição a crença numa mestiçagem competente nos seus modos de inclusão, e revelando raízes antes ignoradas ou desvalorizadas.

Como indicado anteriormente, os anos 30 do século xx despontam como marco de um processo de reelaboração dos elementos que conjugariam um

“nós”. Num país de agudos contrastes, hierarquias e contradições, decorridos apenas 50 anos do fim da escravidão, a ideia de uma comunidade imaginada precisaria de ter solo tratado para poder deitar raízes. A mestiçagem, entendida até então como um problema [veja-se o ambiente de debates e todo o repertório de teorias racistas do final do século XIX, início do século XX (Azevedo, 2004; Skidmore, 1989; Schwarcz, 1993; Guimarães, 2005)], transforma-se em elemento de celebração, munida de sentidos adicionais como democracia e cordialidade (Ortiz, 1994) – tomando assento, desde então, na narrativa nacional como um traço distintivo do nosso modo de ser.³ Em consonância com essa lógica celebrativa estará parte da produção artístico-cultural brasileira.

É a partir desta perspectiva que gostaria de pensar o cinema brasileiro e a sua conexão com o tema das relações raciais.

Para Becker (2009), o cinema é uma forma de “dizer sobre”, de representar o social que, assim como outras linguagens, supõe contratos de leitura entre “produtores” e “usuários”, uma vez que “representações só existem plenamente quando alguém as usa, lê, vê ou ouve, completando a comunicação ao interpretar os resultados e construir para si mesmo uma realidade a partir do que o produtor lhe apresentou” (Becker, 2009, p. 36). Mas o autor também observa que as capacidades de leitura precisam de ser aprendidas. Tal aprendizado orienta-se para dotar os usuários das ferramentas necessárias à compreensão de uma gramática própria a cada linguagem. No caso das imagens sobre a vida social, há que considerar as rotinas cognitivas sobre lugares e papéis sociais operadas quotidianamente. A imagem de uma favela, por exemplo, aciona um repertório de expectativas sobre o modo de representar e narrar os conteúdos de vida dos moradores do lugar.

Então, o treino do olhar e dos sentidos, assim como a sua submissão a regimes de imagens que acionam narrativas mentais [tendencialmente estereotipadas] sobre situações, grupos sociais, factos, eventos, hierarquias e pessoas organiza-se como adequação às convenções sobre o modo de ver determina-

3 É emblemático o trecho de Freyre (2006, p. 33) no prefácio à primeira edição de *Casa Grande e Senzala*: “A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduichada entre os extremos antagônicos, foi em grande parte contrariado pelo efeito da miscigenação. A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadradona, a oitavona, tornando caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil”.

das realidades.⁴ A uniformidade dos modos de percepção dos grupos sociais conduz-nos à reflexão sobre outros olhares. Ou seja, às representações de contramão que operam na corrente contrária aos lugares estabelecidos. Becker, por exemplo, refere-se a alguns fotógrafos que “não querem apresentar o estereotipado e já conhecido nem recorrer à linguagem já muito familiar. Querem mostrar aos que olham as suas fotos algo que nunca viram antes. E quando esses fotógrafos usam linguagem visual que todos conhecem, é porque querem fazer o observador ver nela novos significados” (Becker, 2009, p. 65). Nessa operação em que os produtores propõem novos pactos de leitura aos usuários, o efeito de estranhar o comum propicia uma revisão ou a incorporação de elementos à(s) representação(ões) – normalmente postos fora da moldura daquilo que se retrata.

No terreno das convenções, géneros narrativos e acordos sobre os modos de representar certos grupos humanos, o cinema brasileiro criou um repertório de leitura das populações negras. No período do cinema silencioso (1898-1929), por exemplo, Stam chama a atenção para o facto de que:

[...] encontramos uma predominância de temas indianistas ao lado de uma pobreza de temas e personagens afro-brasileiros. [...] Como ocorreu com o cinema na maior parte do mundo, o cinema brasileiro buscava alcançar respeitabilidade burguesa, adotando clássicos brasileiros e internacionais, poucos deles tratando de temas negros. Embora o Brasil tivesse uma proporção maior de cidadãos negros e mulatos do que os Estados Unidos, essas pessoas raramente apareciam nas telas de cinema. O cinema brasileiro projetava uma visão do Brasil como ramo tropical da civilização europeia [...] O clima ideológico era em geral, hostil aos negros, enquanto os próprios negros eram cultural e economicamente marginalizados, diferentemente em condições de fazer filmes que os representassem como eles gostariam [Stam, 2008, pp. 123-124].

Os períodos que se seguem a este repetem ausências e contratos desvantajosos de representação, alguns herdados da literatura (Proença Filho, 2004), outros nascidos nas produções cinematográficas (Rodrigues, 2001; Carvalho, 2006). Não pretendemos esgotar o assunto aqui, mas de modo breve podemos indicar, a partir de Stam (2008), algumas tendências. A principal delas é o corte entre cultura negra, muitas vezes presentes nas telas, e os seus autores, quase sempre ausentes. Nos anos 1930, simultaneamente à transformação de elementos étnicos em símbolos da identidade nacional e ao surgimento de uma mobilização/

4 “Os usuários aprenderam essa linguagem, tal como todas as linguagens são aprendidas, pela repetição constante. Eles *sabem* como interpretar a imagem” (Becker, 2009, p. 64, itálicos do autor).

/organização negra⁵, o cinema sonoro incorpora elementos da cultura negra, sem, no entanto, oferecer espaço aos atores/diretores negros, que aparecem, quase invariavelmente, como pano de fundo para atores/atrizes brancos.

Nos anos 40-50, seja nas chanchadas ou nas produções de inspiração hollywoodiana, repete-se a fórmula de um cinema branco. Embora este seja o momento de aparecimento do Teatro Experimental do Negro (1944), o modelo estético seguido pela grande produtora da época, a Vera Cruz, distancia-se de um retrato mais realista do país, e, portanto, da presença negra. O ator Grande Otelo, por exemplo, surge como estrela solitária do período, cujo talento subverteu, em vários momentos, a sua posição marginal à cena (Carvalho, 2006), ainda que muitas vezes refém do “fardo da representação” e das estereotipias raciais (Hirano, 2013). Stam chama a atenção ainda para o facto de que, embora a música negra tenha sido ingrediente fundamental do período, os seus agentes e autores culturais são deslocados da cena e da sua autoria, dando lugar a atores e músicos brancos. Situação que Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, explora a partir do personagem Espírito da Luz, em *Rio Zona Norte* (1957). Uma das poucas exceções a esse modelo é Orson Welles, cujo documentário (*It's All True*) foi realizado numa perspetiva de interesse pela cultura e presença negra no primeiro plano da cena (Stam, 2008, p. 157).

No início dos anos 60 há, segundo o autor, “insinuações de negritude”. Os primeiros filmes do Cinema Novo conduzem a cultura, os atores e as atrizes negro(a)s ao primeiro plano da representação. A favela, a religião afro-brasileira, a música, ou seja, as experiências das populações afro-brasileiras, desautorizam a imagem eurocêntrica cuidadosamente elaborada pela Vera Cruz.

Os anos 70 configuram-se como celebração de aspetos da cultura afro-brasileira. No plano do cinema,

[...] os filmes da década de 1970 revelam uma transformação dramática na atitude de diretores euro-brasileiros em relação à cultura afro-brasileira. Enquanto os filmes do Cinema Novo da década de 1960 às vezes enfocavam os negros sem destacar a cultura afro-brasileira, muitos dos filmes da década de 1970 fazem dessa cultura uma fonte de tudo o que é de mais vital na vida brasileira. Enquanto os filmes da década de 1960 viam a cultura através da grade da alienação, os dos anos 1970 a vêem num espírito de entusiasmo antropológico [Stam, 2008, p. 372].

Outra característica do período 1970-1980 é o “retorno a temas históricos concernentes aos afro-brasileiros e aos índios” (Stam, 2008, p. 401).

5 Frente Negra Brasileira (1931), Congressos Afro-Brasileiros (1934, 1937), Conferência Negra Brasileira (1940).

Em alguns filmes dos anos 1980, por exemplo, vemos a questão tematizada no passado e como metáfora da exploração – pensada como eixo da relação elite-povo (Carvalho, 2006). Duas películas exemplificam essa estratégia: *Quilombo* (1984) de Cacá Diegues e *Chico Rei* (1982) de Walter Lima Jr. A exclusão e a resistência são temas muito presentes, mas a questão racial aparece, em grande medida, atada ao passado colonial e escravocrata e metáfora de outras formas de opressão que não o racismo.

Como nos mostra Carvalho (2006), entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970, a tendência de representação da população negra está associada ao paradigma do “negro povo”, numa vinculação entre raça e classe. Assim articuladas, o dado central não era a questão racial, mas a pobreza como fenómeno da desigualdade entre as classes. *Rio 40 Graus* e *Rio Zona*, ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos (Santos, 1999), podem ser pensados dentro dessa chave de interpretação. Essa estratégia revela o efeito diluidor sobre certas alegorias nacionais. Como observa Stam:

Os diretores brasileiros brancos costumam fazer personagens negros e indígenas, e as situações que os envolvem, carregar o peso da alegoria nacional; eles se tornam portadores de sinais que apontam para algo que não eles próprios. Os quilombos, por exemplo, por vezes se tornam um símbolo da libertação. As primeiras alegorias indianistas faziam do índio um representante do Brasil como um todo; alegorias posteriores apresentam o negro como representante do ‘povo’. Em outros casos, as alegorias gerais nacionais ou sociais exibem sobretons raciais [Stam, 2008, p. 443].

Com nuances diversas, a questão racial apareceria também noutras produções como *A Deusa Negra* (Olá Balogun, 1979), *A Rainha Diaba* (Antonio Carlos Fontoura, 1973), *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (Waldyr Onofre, 1976), *O Cortiço* (1978), *Jeca e seu Filho Preto* (Berilo Faccio/ /Pio Zamunner, 1978), *Na Boca do Mundo* (Antonio Pitanga, 1978), *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), entre outros.

Os anos 1990 são, ainda segundo Stam (2008), um período de “normalização” da presença dos personagens negros, após um momento de exaltação da cultura africana vivido nos anos 1970-1980. De um modo geral, esse panorama de ausências ou presenças parciais, em diálogo explícito com a dinâmica racial brasileira, pouco se altera até aos anos 2000. Defendo a ideia de que nessa década, mas principalmente a partir dos anos 2000, se verifica um novo horizonte de tematização, marcado pelo distanciamento do tom celebrativo em torno da ideia de um país racialmente harmónico – e por uma visibilização mais franca e direta do racismo. Ademais, o tema é trazido para a

sociedade contemporânea e tornado mais cotidiano. Penso que o ambiente cultural, artístico e político do período cria uma ambiência favorável para isto.

Nos anos 2000 ocorre a Conferência de Durban⁶ e a adoção pelo Estado brasileiro da política de cotas, já presente em alguns setores da administração pública (Guimarães, 2005), e expandida para o Ensino Superior. A partir daí, um acalorado debate público tem lugar, tendo como tema de fundo da autoimagem nacional a democracia racial, e, conseqüentemente, a nossa narrativa nacional (Goss, 2010, Feres Jr.; Daflon, 2012, Feres Jr., Daflon e Campos, 2011). Isto porque, no caso em análise, agir sobre as desigualdades raciais implicava, antes de tudo, reconhecê-las.

Em sociedades abertamente racistas, onde o racismo opera ao nível legal/institucional, a sua visibilização não oferece problemas, uma vez que é política do Estado afirmá-lo e mantê-lo (Fredrickson, 2002, p. 86), como no caso da África do Sul, no período anterior aos anos 1990, e dos EUA, antes dos anos 1960. Em sociedades racializadas, como a brasileira, a discussão sobre a existência, a presença e as dimensões do racismo ocupa grande parte dos debates.⁷ Como também nos mostra Fredrickson (2002, p. 66), “o racismo é sempre específico da nação. Fica invariavelmente enredado em buscas pela identidade nacional e coesão que variam com a experiência histórica de cada país”.

Para pensar este último momento de produção, exploro o argumento de Becker sobre a capacidade de produção de criativos olhares “obtusos”, para pensar uma outra representação racial [distanciada das estereotípias], cumprindo o efeito poderoso de criar estranhamento sobre a forma habitual com que se percebem essas relações. Parece-me que esse efeito é alcançado por alguns dos filmes escolhidos para análise.

Considerando que os contextos nacionais são importantes para a compreensão dos modos pelos quais opera a exclusão das populações racialmente desprivilegiadas, é razoável propor que, principalmente no caso brasileiro, a narrativa nacional guarda relação direta com a dinâmica dos processos de denegação de reconhecimento (Honneth, 2003, p. 157) – o que pode ser atestado em diferentes dimensões da experiência social: na linguagem cotidiana (Feres Jr., 2006), no acesso desigual a oportunidades sociais, nas práticas de racismo institucional.

6 *Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas*, organizada pela ONU e realizada em Durban, na África do Sul, em 2001.

7 O que pôde ser visto em toda a sua complexidade nas audiências públicas promovidas pelo Supremo Tribunal Federal, quase uma década depois, em 2010, quando se votou a constitucionalidade das cotas.

A articulação entre racismo, identidade nacional e denegação de reconhecimento pode ser percebida na afirmação de Costa (2006), quando trata das críticas aos estudos raciais no Brasil:

Se é verdade que os estudos raciais reduzem o discurso da mestiçagem a uma mera ideologia inventada para encobrir a opressão dos negros, os críticos dos estudos raciais cometem o erro oposto, ao desconsiderar a importância do discurso da mestiçagem para a legitimação de uma ordem política e social perpassada por vícios racistas. Isto é, ainda que não reduza a isso, o discurso da mestiçagem efetivamente, baniu retoricamente o racismo da agenda pública, sem remover, obviamente, os mecanismos que reproduzem, no âmbito das estruturas sociais e do cotidiano, a ordem social racista. Isso fica obscurecido na abordagem dos críticos dos estudos raciais [Costa, 2006, p. 211].

A remoção, ou a frágil visibilidade do racismo na agenda pública brasileira – consequência de um discurso de mestiçagem cordial – negou reconhecimento ao invés de promovê-lo, tornando necessários esforços diversos no sentido de caracterizá-lo como um problema social – o que tem sido feito, em grande medida, pelos movimentos sociais negros. Atacar o coração da narrativa nacional, a autoimagem de um modelo integrador de mestiçagem, parece ser o caminho necessário para a obtenção de reconhecimento efetivo. Não como “nós ideal”, mas como *nós efetivo*. Em outras palavras, o texto de Costa sugere que apenas denunciando o mito é possível torná-lo utopia. Isto leva-nos de volta ao cinema.

No plano da cinematografia, nos anos 2000, aparecem longas-metragens que, mesmo não tendo a questão racial como mote central, a inserem na moldura que representa a sociedade brasileira. Filmes como *Quanto Vale ou é por Quilo* (2005), *Filhas do Vento* (2004), e *Quase Dois Irmãos* (2005) são representativos desse tipo de abordagem. De uma perspectiva sociológica, a presença dessa forma de tratamento pode ser lida como um momento importante da construção de uma nova sensibilidade pública, sendo esta uma arma fundamental na luta pelo reconhecimento:

Quanto mais os movimentos sociais conseguem chamar a atenção da esfera pública para a importância negligenciada das propriedades e das capacidades representadas por eles de modo coletivo, tanto mais existe para eles a possibilidade de elevar na sociedade o valor social ou, mais precisamente, a reputação de seus membros [Honneth, 2003, pp. 207-209].

Em *Multiculturalismo Tropical*, Stam (2008, p. 455) coloca-se a seguinte pergunta: “como o cinema brasileiro encena suas representações raciais?” Qualquer resposta a esta questão tem de considerar, afirma o autor, a intrincada

e complexa vinculação entre vida social e produção cinematográfica. No caso em questão,

Os filmes brasileiros inevitavelmente refletem, ou melhor, refletem sobre (já que a reflexão nunca é uma questão de correspondência direta), as realidades do ambiente de maneira filtrada pelas ideologias e discursos concorrentes que circulam na atmosfera social. A falta de uma segregação racial rígida, a existência de uma população mestiça e a ubiqüidade da expressão cultural afro-brasileira, associados à realidade igualmente inegável da falta de poder por parte da população de cor, tudo isso deixa marcas nos filmes. O desafio é discernir os padrões estruturantes dessas características, pois os filmes não refletem, simplesmente, a realidade social de uma forma não mediada; eles modulam, estilizam, caricaturam, alegorizam [Stam, 2008, pp. 455-456].

Se o cinema brasileiro é marcado por uma “ausência estruturante” de negros⁸, sendo a maior das ausências a das atrizes negras, e onde a “folclorização” trabalha contra a “domesticação”⁹, essa estratégia seria também responsável por ligar o racismo à escravidão, isolando-o num passado distante:

Embora muitos filmes representem o racismo durante a escravidão, poucos mostram o racismo contemporâneo. Se alguns cinemas são culpados de afastamentos da história, o cinema brasileiro tem sido ocasionalmente culpado de um mergulho na história, optando por triunfos gloriosamente remotos ao mesmo tempo que se afasta das lutas contemporâneas [Stam, 2008, p. 467].

Como já sugerido anteriormente, essa tendência começa a inverter-se na passagem dos anos 90 para os anos 2000, quando o autor identifica uma “[...] certa *blacktarização*, sobretudo em termos temáticos e performáticos. Assim, veremos a presença importante não só de temas ligados ao mundo social dos grupos subalternos, mas também de atores negros, sobretudo, mas não exclusivamente, em filmes ambientados nas favelas” [Stam, 2008, p. 501]. Dessa forma, “nos anos 1990 observamos uma nova tendência no sentido de incluir

8 O que também é verificado, até certo momento, na literatura (Proença Filho, 2004).

9 “A ‘folclorização’ também trabalha contra a ‘domesticação’, isto é, representações de pessoas em suas vidas cotidianas. Assim, inúmeros filmes brasileiros mostram pessoas negras participando do candomblé, do carnaval e dos quilombos, mas poucos são os filmes que mostram a luta diária do negro comum brasileiro. Embora muitos filmes representem o racismo durante a escravidão, poucos mostram o racismo contemporâneo. Se alguns cinemas são culpados de um afastamento da história, o cinema brasileiro tem sido ocasionalmente culpado de um mergulho na história, optando por triunfos gloriosamente remotos ao mesmo tempo em que se afasta das lutas contemporâneas” (Stam, 2008, p. 467).

atores negros nos filmes de ficção. Nesses filmes, o que se encontra marginalizado em termos sociais e políticos revela-se crucial em termos simbólicos e culturais” (Stam, 2008, p. 506).

Além disso, os filmes dos anos 2000, sobretudo, tornam contemporâneo o racismo, refletem as suas modulações, o seu jogo de presença e ausência na vida pública brasileira, perscrutam as suas formas de aparição, as suas subtilezas, os seus efeitos. Três filmes produzidos no período podem ser entendidos segundo esta chave.

OS FILMES

Filhas do Vento (2004) é um filme de ficção de Joel Zito Araújo, produzido poucos anos depois da realização do documentário *A Negação do Brasil* (2000), este último sobre representação racial na telenovela brasileira. O diretor é um dos poucos que tem assumido uma agenda antirracista nas suas produções. O filme dialoga com o documentário de 2000, embora o faça dentro do género ficcional, e é francamente inspirado nas histórias de vida de algumas atrizes negras brasileiras, e em especial na da atriz Ruth de Souza. Nele, o tema do racismo recebe tratamento a partir da ausência e/ou da presença periférica dos negros nas telas e palcos brasileiros, tendo como fio condutor a história de uma atriz entre os anos 1960-2000.

Explorando a história de um conflito no interior de uma família negra que se desenrola por 40 anos, Joel Zito acompanha a personagem Cida, que, ainda na juventude, após um severo desentendimento com o pai, sai de casa para perseguir o sonho de ser atriz no Brasil dos anos 1960. Tomando um rumo muito particular, o destino de Cida afasta-se do de sua irmã Jú, que se tornará a matriarca de um extenso clã e nunca sairá do povoado onde elas nasceram. Ainda quando moravam juntas, Jú ridicularizava o sonho da irmã em ser atriz. Numa das sequências do filme, durante uma discussão acalorada, Jú informa quão distantes da realidade lhe pareciam as aspirações de Cida: “*se Deus quisesse que a gente fosse artista fazia a gente ter nascido branca, Cidinha!*”. Campo artístico e experiência social de um país racista articulam-se nas palavras de Jú. Como demonstra Hirano (2013), ao pensar a trajetória de Grande Otelo, os atores negros tinham de navegar num imaginário de branquitude, e com uma oferta muito limitada de oportunidades de trabalho.

Por sua vez, o pai, sempre temeroso de que Cida repetisse o destino da mãe – que saíra de casa quando elas ainda eram muito pequenas – também considera descabida a aspiração da filha. E não apenas pelo sexismo do período, que via a atividade profissional das atrizes num horizonte de suspeição, mas porque o racismo lhe indicava uma fronteira de interdições e impossibilidades.

Numa discussão com Cida, em que ela o inquire sobre a responsabilidade dele em relação à partida da mãe, ele grita: “*Você não se enxerga não, quem já viu negro ser artista?!?*”.

Mas Cida, contrariando as expectativas negativas do pai e da irmã, constrói uma trajetória de sucesso – o que se realiza a partir de muitos enfrentamentos, sendo o racismo o inimigo mais feroz, dentro e fora dos palcos. Numa conversa com a sobrinha Dora, ela informa-nos sobre a sua experiência. Os espetadores do documentário *A Negação do Brasil* sabem que ela sintetiza a experiência de inúmeras atrizes/atores negro(a)s: “*Quantas vezes eu me matei pra fazer uma boa cena. Aí, quando eu via ver a cena na televisão, a câmera tava focalizando a bonitona branca*”.

Nessa mesma conversa com Dora, também atriz, Cida ouve a sobrinha a relatar aquilo que poderíamos considerar uma reatualização dos estereótipos: “*sou o novo estereótipo, figurante de filme do Spike Lee*”. Como chama a atenção Hirano (2013) em relação à ideologia da branquitude, “a liberdade do branco, desse modo, é poder ser a medida de todas as coisas, sem que isso se refira à sua branquitude, mas a pretensa ideia de uma individualidade neutra” (Hirano, 2013, p. 84). Como consequência disso,

É na distribuição desigual entre os significados associados às populações negra e branca que o conceito de estereótipo ganha importância, na medida em que revela a recorrência de determinados significados que se neutralizam de forma metonímica em relação à população afrodescendente, em oposição binária nítidas e extremadas: ‘bom/mau, civilizado/primitivo, feio/excessivo atrativo, repulsivo porque diferente/atrativo porque estranho e exótico’ [Hirano, 2013, p. 83].

E assim, Dora fica fora do jogo: “*você é muito boa, mas é bonita demais, fala bem demais [...]*”.

Cida também sofre com a solidão do processo de ascensão social. Numa das sequências do filme aparece na sala de sua casa, sob o conforto material que o seu trabalho lhe deu, enquanto a câmera percorre um painel de fotos da sua carreira que emolduram a parede. A cena sobrepõe-se a situações de prazer e gozo das outras personagens; Cida, entretanto, está sozinha. O filme também é firme ao apresentar os mecanismos de reprodução do preconceito e da estigmatização, criando um ambiente de crítica a essas formas. Numa das sequências, por exemplo, em *flashback*, aquando do velório do avô, Dora relembra o quão irritado ele havia ficado quando a ouvira contar a história aprendida na escola sobre a diferença de cor entre os homens, que associava a cor da pele à sujidade. Mais adiante, voltaremos ao tema do retorno ao passado e às memórias.

Em *Quase Dois Irmãos* (2004), dirigido por Lúcia Murat, as relações entre cidade e favela e as tensões entre classes aparecem racializadas. As assimetrias raciais, assim como ocorre em *Filhas do Vento*, são tematizadas de modo direto. O filme conta a história de amizade entre dois garotos aproximados inicialmente pela amizade dos seus pais, um jornalista de classe média e um sambista negro, que têm em comum o gosto pelo samba.¹⁰ Crescidos, Jorge, o garoto negro, e Miguel, o menino branco, afastam-se, vindo a reencontrar-se nos anos 1960, no contexto da Ditadura Militar, quando são presos. As diferenças entre eles são afirmadas não apenas pela pertença a classes distintas, mas também pelo racismo, que se expressa na experiência de ambos no presídio da Ilha Grande.

As divergências entre presos políticos, a maioria brancos, e presos comuns, negros na sua maioria, começam a manifestar-se assim que os dois grupos passam a ser confinados na mesma área do presídio. As rusgas de classe vão revelando, paulatinamente, intolerâncias raciais. Algumas décadas mais tarde, Miguel torna-se deputado e Jorge chefe do tráfico de drogas numa favela carioca, comandando o negócio de dentro da cadeia. Mantendo contacto, os dois homens são personagens síntese da fragilidade do discurso hegemónico de tolerância e cordialidade racial.

A narrativa do filme constrói-se numa incessante articulação/sobreposição entre passado e presente. O termo racismo aparece pelo menos duas vezes nos discursos dos personagens. No passado, na boca da mãe de Miguel, ao indagar o marido sobre os problemas que a relação dele com o pai de Jorginho causavam: “*Isso aqui não é uma favela, Miguel! Eu não sou racista. Eu não sou racista, mas eu não aguento mais [referência a estreita relação os dois amigos de ambientes sociais tão diferentes] [...] Isso não é vida jornalista, isso é vida de vagabundo!*”. No presente, o termo aparece na voz de Julia, a filha de Miguel. A cena desenvolve-se quando o pai vai buscar a filha a uma esquadra policial. Ela namora um dos soldados do tráfico, por ironia um homem ao serviço de Jorginho. Quando Miguel lhe diz que corre perigo, ela replica: “*olha quem tá falando?!*”. O diálogo entre os dois é muito interessante. Miguel indaga: “*Eu queria saber qual é o motivo. Por que cargas d’água você faz questão de viver no meio de um bando de homens machistas que se comem uns aos outros. Eu só queria entender*”. A resposta que Juliana oferece confronta o pai com o seu passado, seu próprio passado político: “*Você não vai entender, pai, porque a gente é muito diferente. [...] Você é racista! Você só*

10 Não deixa de haver uma ironia no lugar do samba como dado de aproximação entre eles, representantes de classes sociais diferentes. Símbolo da unidade nacional, o filme brinca com a sua insuficiência como diluidor das tensões raciais.

gosta de coisa de branco. Vocês queriam que os caras fossem brancos, por isso vocês se foderam.” Aparecendo em momentos e gerações diferentes, o termo marca continuidades.

Em *Quanto Vale ou é por Quilo* (2005), filme de Sérgio Bianchi, o tema racial não costura a integridade da trama, mas ocupa espaço privilegiado para falar dos males nacionais, entre eles a abissal desigualdade social que, no filme, ganha cor. O filme é inspirado no conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, publicado em 1906 (Motta, 2010). As referências ao conto aparecem no nome de alguns personagens do filme, uma família agora transposta para o presente, bem como em trechos do texto lidos pela voz *off*. A leitura de fragmentos de processos criminais compõe a narrativa e realiza uma ponte entre o passado e o presente fazendo refletir sobre o legado de uma sociedade escravocrata para o futuro.¹¹ Assim, a escravidão, quase sempre pensada como ponto de rutura que constitui um marco celebrativo do nosso padrão de interação e mestiçagem (penso aqui num filme como *Sinhá Moça*, de 1953), é associada ao presente de desigualdades nacionais. Ela é vista como um legado deletério não resolvido, produzindo opressão e violência num contínuo temporal de miséria. O jogo entre cenas atuais e cenas do período da escravidão, usando os mesmos atores e realizando atualizações da dinâmica social a partir da situação contemporânea, tem um efeito poderoso. Os processos tratam do passado e de temas diversos, mas há entre eles um ponto de contacto: os negócios vantajosos da escravidão. Em todos eles, escravos ou ex-escravos figuram como vítimas de um modelo construído para produzir ruína física, moral ou social: Joana, Lucrecia, Adão e Arminda (esta última personagem do conto de Machado e não figura real de um dos processos) são sujeitos desse mecanismo. No primeiro deles, por exemplo, Joana, alforriada, dona de um pequeno número de escravos, tem os seus escravos confiscados e, ao reclamar os seus direitos, é condenada. Mattos (2004) e Chalhoub (1990) tratam dessa dinâmica social em que se regista a impossibilidade dos forros de gozar plenamente seus direitos. Direitos revogados, ou fragilmente protegidos, são atuais no presente, tal como eram no longínquo 1879, época em que viveu Joana.

No presente, as desigualdades sociais, raciais, reproduzem-se como resultado de uma engrenagem alimentada pela lógica do “empreendedorismo social”: onde a miséria não é um problema a ser combatido, mas um negócio rentável; configurando-se como uma nova forma de servidão. O efeito de sobreposição do passado sobre o presente reforça essa ideia, apesar do esquecimento que o filme opera.

11 Recurso muito usado pela historiografia. V., por exemplo, Chalhoub (1990), Mattos (1997), Franco (1997).

Voltemos agora para a questão das relações entre tempos e narrativa. Nesse sentido, gostaria de chamar a atenção para um dado comum aos três filmes: a relação dinâmica entre passado e presente como um mecanismo importante para se pensar mudanças e permanências. As três obras estruturam-se a partir da sobreposição de temporalidades diversas, sendo o *flashback* um recurso bastante utilizado. Em *Quase Dois Irmãos* (2004), essa estratégia dá relevo a momentos diferentes da vida pública brasileira e da vida privada dos personagens: infância, juventude e vida adulta; período de ditadura militar e período de abertura democrática. É nesse movimento que o filme trata do racismo e da ausência de uma ação antirracista na agenda política da esquerda brasileira. O lugar de exclusão dos negros, na pessoa de Jorginho, faz-se não na perspectiva da vitimização, mas na da denúncia. Jorginho, e também sua filha Júlia, afirma sempre a miopia de Miguel em relação às tensões (que não são apenas de classe, mas raciais) que ele e os seus iguais vivem: tanto no período da Ilha Grande como no momento dos anos 2000.

Quando trata do período de prisão na Ilha Grande, o filme mostra a invisibilidade do tema, e as assimetrias sociais com ele relacionadas, para os militantes de esquerda brasileiros de dois modos: 1. Nos diálogos/debates entre os militantes sobre os dilemas e o futuro nacional o tema está sempre ausente. 2. Além disso, o racismo permeia a relação desses presos com os presos comuns¹², negros e pobres na sua maioria. As diferenças entre os dois personagens mantêm-se ao longo dos anos: Miguel torna-se deputado e Jorge traficante. Em certo sentido, nos debates entre Miguel e Jorge, o tema do racismo aparece como dado opaco para Miguel, o homem da ação política, incapaz de ver o lugar das assimetrias raciais no arranjo das tensões sociais vividas no país, e em particular no Rio de Janeiro, cenário do filme, e no arranjo que constrói o destino dos dois personagens.

Nos três filmes, o recurso de relacionar o passado com o presente cumpre a função de pensar as linhas de continuidade e consequência entre momentos da história brasileira e a forma como os problemas raciais foram pensados ou deliberadamente ignorados. Em *Quase Dois Irmãos* os *flashbacks* das memórias de Miguel e Jorge revelam o quão distante estava a questão racial das preocupações de uma classe média branca, intelectualizada e politicamente engajada. A convivência entre presos políticos (maioritariamente brancos) e presos comuns (maioritariamente não brancos) evidencia tensões de classe, mas também expressões de racismo.

Em *Filhas do Vento* (2004), por sua vez, o recurso ao *flashback* também opera um mecanismo que permite identificar permanências/atualizações das

12 Insensíveis ao racismo e sua presença nas práticas cotidianas e de avaliação do outro.

formas de preconceito racial, o que no campo da representação/encenação alimenta uma estereotipia de papéis e personagens negros. Assim, a história de Cida repete-se em grande medida na trajetória de Dora, que é a história de subrepresentação das atrizes e atores negros nos espaços de produção.

Para além da presença dos negros e da favelização como mecanismo da *blacktarização*, percebido por Stam (2008), o cinema dos anos 2000 encena o racismo brasileiro. Essa disposição em falar do problema tem consequências para o modo como olhamos o padrão de mestiçagem cordial, que passa a ser revisto, ou posto em suspeição. Trata-se de um tema que divide a sociedade e as próprias ciências sociais brasileiras, na medida em que aparece expresso em ideias como aquela que dá título a um livro publicado em 2007, *Divisões Perigosas*.

Os filmes, ao jogarem com a memória, inquiram o presente pelo jogo de oposição com o passado. Do ponto de vista privado e público, mudanças e continuidades são apresentadas. A moldura incorpora o tema de uma sociedade racializada, efeito conseguido pelo jogo com o presente e o passado, com a memória como experiência subjetiva e ao mesmo tempo pública. O quadro cinematográfico age como a osga, a lagartixa de Agualusa, e é por ele/ela que entendemos os bastidores de construção da narrativa oficial. A reinvenção da realidade é o maior desafio, e os filmes ajudam a entendê-lo. Todavia, as vitórias culturais nem sempre são vitórias políticas. Como afirma Stam:

As vitórias culturais mascaram as derrotas políticas. E essa situação só mudará quando o respeito freqüentemente mostrado para com a cultura afro-brasileira estiver equiparado a uma verdadeira transformação na situação social dos cidadãos brasileiros, transformação que envolveria, uma redistribuição radical dessa substância vital para a vida de qualquer comunidade – o poder político [Stam, 2008, p. 413].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUALUSA, J. E. (2004), *O Vendedor de Passados*, Rio de Janeiro, Gryphus.
- ANDERSON, B. (2008), *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e Difusão do Nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- ASSIS, M. de (1994 [1906]), “Pai contra mãe”. In *Obras Completas de Machado de Assis*, vol. II, Rio de Janeiro, Nova Aguilar. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macno07.pdf> [consultado em 30-05-2014].
- AZEVEDO, C. M. de (2004), *Onda Negra, Medo Branco: o Negro no Imaginário das Elites – Século XIX*, São Paulo, Anablumme.
- BECKER, H. (2009), *Falando da Sociedade: Ensaios sobre as Diferentes Maneiras de Representar o Social*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- CARVALHO, N. dos S. (2006), *Cinema e Representação Racial: O Cinema Negro de Zózimo Bulbul*. Tese de doutoramento, São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo.
- CHALHOUB, S. (1990), *Visões da Liberdade: uma História das Últimas Décadas da Escravidão na Corte*, São Paulo, Companhia das Letras.
- ELIAS, N. (1997), “Uma digressão sobre o nacionalismo”. In *Os Alemães*, Rio de Janeiro, Zahar, pp. 117-158.
- FERES JR., J. (2006), “Aspectos semânticos da discriminação racial no Brasil: para além da teoria da modernidade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 21 (61), pp. 163-176.
- FERES JR., J., CAMPOS, L. A., DAFLON, V. T. (2011), “Fora de quadro: ações afirmativas nas páginas d’O Globo”. *Revista Contemporânea*, 2, pp. 61-83.
- FERES JR., J., DAFLON, V. T. (2012), “Ação afirmativa na revista *Veja*: estratégias editoriais e o enquadramento debate público?”. *Revista Compólitica* [online], 2(2), pp. 65-91. Disponível em <http://compolitica.org/revista/index.php/revista/article/view/69>, [consultado em 30-05-2014].
- FRANCO, M. S. de C. (1997), *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, São Paulo, Editora da UNESP.
- FREDRIKSON, G. M. (2004), *Racismo: uma Breve História*, Lisboa, Campo das Letras.
- FREYRE, G. (1992), *Casa Grande & Senzala*, Rio de Janeiro, Record.
- FRY, P. et al. (orgs.) (2007), *Divisões Perigosas: Políticas Raciais no Brasil Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- GELLNER, E. (1993), *Nações e Nacionalismo*, Lisboa, Gradiva.
- GOSS, K. P. (2010), “O debate intelectual sobre as ações afirmativas para estudantes negros no Brasil”. *Revista Política & Trabalho* [online], 33, pp. 23-48. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/9032> [consultado em 30-05-2014].
- GUIMARÃES, A. S. A. (2005), *Racismo e Anti-racismo no Brasil*, São Paulo, Ed. 34.
- HALBWACHS, M. (2003), *A Memória Coletiva*, São Paulo, Centauro.
- HONNETH, A. (2004), *Luta por Reconhecimento: a Gramática Moral dos Conflitos*, São Paulo, Editora 34.
- HIRANO, L. F. K. (2013), “O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, *persona* e estereótipo em sua performance artística”. *Revista Afro-Ásia* [online], 48, pp. 77-125. Disponível em http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA_48_LFKHirano.pdf [consultado em 30-05-2014].
- MATTOS, H. M. (1997), “Laços de família e direito no final da escravidão”. In L. F. Alencastro (org.), *História da Vida Privada no Brasil. Império: A Corte e a Modernidade Nacional*, v. 2, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 357-360.

- MATTOS, H. M. (2004), *Escravidão e Cidadania no Brasil Monárquico*, Rio de Janeiro, Zahar.
- MOTTA, S. V. (2010), “Machado de Assis à luz do cinema de Sérgio Bianchi: espaço em movimento”. In S. V. Motta, S. Busato (orgs.), *Figurações Contemporâneas do Espaço na Literatura* [online], São Paulo, Ed. UNESP, pp. 79-109.
- ORTIZ, R. (1994), “Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias do século XIX”. In *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Brasiliense.
- POLLAK, M. (1989), “Memória, esquecimento, silêncio”. *Revista Estudos Históricos* 2(3), pp. 3-15. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278>, [consultado em 31-01-2006].
- PROENÇA FILHO, D. (2004), “A trajetória do negro na literatura brasileira”. *Estudos Avançados*, 18 (50), pp. 101-193. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a17v1850.pdf> [consultado em 30-05-2014].
- RODRIGUES, J. C. (2001), *O Negro Brasileiro e o Cinema*, Rio de Janeiro, Pallas.
- SANTOS, N. P. dos (1999), *Três vezes Rio*, Rio de Janeiro, Rocco.
- SCHWARCZ, L. M. (1989), *O Espetáculo das Raças*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SKIDMORE, T. E. (1989), *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- SMITH, A. D. (1997), *La Identidad Nacional*, Madrid, Trama Editorial.
- SMITH, A. D. (1999), *Myths and Memories of the Nation*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- SMITH, A. D. (2009), *Ethno-Symbolism and Nationalism: a Cultural Approach*, Londres, Routledge.
- STAM, R. (2008), *Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros*, São Paulo, EDUSP.
- WEBER, M. ([1921] 1994), “Relações comunitárias étnicas”. In *Economia e Sociedade. Fundamentos de Sociologia Compreensiva*, Brasília, UNB, pp. 267-277.

FILMOGRAFIA

- It's All True [É Tudo Verdade]* (1948), Direção: Orson Welles/Norman Foster. Produção: Canal+, Films Balenciaga, French Ministry of Education and Culture. França/EUA, 89min.
- O Amuleto de Ogum* (1974), Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Embrafilme, Regina Filmes. Brasil, 112min.
- As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1976), Direção: Waldyr Onofre. Produção: Regina Filmes. Brasil, 100min.
- Na Boca do Mundo* (1979), Direção: Antonio Pitanga. Produção: Embrafilme, Lente Filmes. Brasil, 104min.
- Chico Rei* (1985), Direção: Walter Lima Jr. Produção: Luiz Eugênio Muller, Paulo César Ferreira. Brasil/Alemanha, 115min.
- O Cortiço* (1978), Direção: Francisco Ramalho Jr, Produção: Argos Filmes. Brasil, 110min.
- A Deusa Negra* (1979), Direção: Olá Balogum. Produção: Afrocult Foundation, Magnus Filmes. Nigéria/Brasil, 95min.
- Filhas do Vento* (2004), Direção: Joel Zito Araújo. Produção: Carla Gomide, Joel Zito Araújo, Marcio Curi. Brasil, 85min.
- Jeca e seu Filho Preto* (1978), Direção: Berilo Faccio e Pio Zamuner, Produção: PAM Filmes. Brasil, 104min.
- A Negação do Brasil* (2000), Direção: Joel Zito Araujo. Produção: Joel Zito Araújo, Luis Antonio Pillar, Juca Cardoso e Vandy Almeida. Brasil, 92min.

- Quanto Vale ou é por Quilo* (2005), Direção: Sergio Bianchi. Produção: Agravo Produções Cinematográficas. Brasil, 110min.
- Quase Dois Irmãos* (2005), Direção: Lucia Murat. Produção: Taiga Filmes, Ceneca Producciones – CL; TS Productions – FR. Brasil/Chile/França, 102min.
- Quilombo* (1984), Direção: Cacá Diegues. Produção: CDK, Embrafilme, Gaumont. Brasil, 119min.
- A Rainha Diaba* (1973), Direção: Antônio Carlos Fontoura. Produção: Canto Claro Produções Artísticas, Filmes De Lírio, Lanterna Magica. Brasil, 100min.
- Rio 40 Graus* (1956), Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Equipe Moacyr Fenelon. Brasil, 100min.
- Rio Zona Norte* (1957), Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Produções Cinematográficas. Brasil, 90min.
- Sinhá Moça* (1953), Direção: Tom Payne, Osvaldo Sampaio. Produção: Vera Cruz. Brasil, 120min.
- Tenda dos Milagres* (1977), Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ney Sant'Anna. Brasil, 148min.
- Xica da Silva* (1976), Direção: Cacá Diegues. Produção: Embrafilme, Terra Filmes. Brasil, 107min.

Recebido a 07-07-2014. Aceite para publicação a 10-12-2015.

MATOS, T. C. F. (2016), "Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial". *Análise Social*, 218, LI (1.º), pp. 170-190.

Teresa Cristina Furtado Matos » crisfurtado@yahoo.com.br » Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Ciências Sociais/UFPB » Campus Universitário – Bloco 5, Cidade Universitária — CEP 58051-970, João Pessoa, Paraíba, Brasil.
