

roteiros  
DISTRAÍDA  
**PARAA  
MORTE**

•  
**CAROLINA**

•  
NARCISO  
**RAP**

introdução  
**NOEL  
DOSSANTOS  
CARVALHO**

**JEFFERSON DE**

**DOGMA FEIJOADA  
O CINEMA NEGRO BRASILEIRO**



**Jeferson De**

***Dogma Feijoadá***  
***O cinema Negro Brasileiro***



Governador  
Secretário Chefe da Casa Civil

Geraldo Alckmin  
Arnaldo Madeira

### **Imprensa Oficial**

Diretor-presidente  
Diretor Vice-presidente  
Diretor Industrial  
Diretora Financeira e  
Administrativa  
Chefe de Gabinete  
Núcleo de Projetos  
Institucionais

### **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Hubert Alquéres  
Luiz Carlos Frigerio  
Teiji Tomioka  
Nodette Mameri Peano  
Emerson Bento Pereira  
Vera Lucia Wey



Presidente  
Projetos Especiais  
Diretor de Programação

### **Fundação Padre Anchieta**

Marcos Mendonça  
Adélia Lombardi  
Mauro Garcia

Coordenador Geral  
Coordenador Operacional  
e Pesquisa Iconográfica  
Projeto Gráfico  
Editoração  
Assistente Operacional  
Tratamento de Imagens

### **Coleção Aplauso Cinema Brasil**

Rubens Ewald Filho  
Marcelo Pestana  
Carlos Cirne  
Marli Santos de Jesus  
Andressa Veronesi  
José Carlos da Silva

**Jeferson De**  
***Dogma Feijoadá***  
***O Cinema Negro Brasileiro***

por Jeferson De



São Paulo – 2005

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação elaborados  
pela Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

De, Jeferson

Jeferson De / por Jeferson De. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

232p.: il. – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 85-7060-233-2 (Obra completa) (Imprensa Oficial)

ISBN 85-7060-413-0 (Imprensa Oficial)

1. Cinema – Brasil 2. Cineastas e produtores – Brasil 3. Negro no cinema – Brasil 4. Jeferson De I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD – 791.430 981

Índices para catálogo sistemático:

1. Cineastas brasileiros : Biografia 791.430 981

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei nº 1.825, de 20/12/1907).  
Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1921 – Mooca  
03103-902 – São Paulo – SP – Brasil  
Tel.: (0xx11) 6099-9800  
Fax: (0xx11) 6099-9674  
[www.imprensaoficial.com.br](http://www.imprensaoficial.com.br)  
e-mail: [livros@imprensaoficial.com.br](mailto:livros@imprensaoficial.com.br)  
SAC 0800-123401

## Apresentação

*“O que lembro, tenho.”*

Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, tem como atributo principal reabilitar e resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas do cinema, do teatro e da televisão.

Essa importante historiografia cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. O coordenador de nossa coleção, o crítico Rubens Ewald Filho, selecionou, criteriosamente, um conjunto de jornalistas especializados para realizar esse trabalho de aproximação junto a nossos biografados. Em entrevistas e encontros sucessivos foi-se estreitando o contato com todos. Preciosos arquivos de documentos e imagens foram abertos e, na maioria dos casos, deu-se a conhecer o universo que compõe seus cotidianos.

A decisão em trazer o relato de cada um para a primeira pessoa permitiu manter o aspecto de tradição oral dos fatos, fazendo com que a memória e toda a sua conotação idiossincrásica aflorasse de maneira coloquial, como se o biografado estivesse falando diretamente ao leitor.

6

Gostaria de ressaltar, no entanto, um fator importante na *Coleção*, pois os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que caracterizam também o artista e seu ofício. Tantas vezes o biógrafo e o biografado foram tomados desse envolvimento, cúmplices dessa simbiose, que essas condições dotaram os livros de novos instrumentos. Assim, ambos se colocaram em sendas onde a reflexão se estendeu sobre a formação intelectual e ideológica do artista e, supostamente, continuada naquilo que caracterizava o meio, o ambiente e a história brasileira naquele contexto e momento. Muitos discutiram o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida. Deixaram transparecer a

firmeza do pensamento crítico, denunciaram preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando o nosso país, mostraram o que representou a formação de cada biografado e sua atuação em ofícios de linguagens diferenciadas como o teatro, o cinema e a televisão – e o que cada um desses veículos lhes exigiu ou lhes deu. Foram analisadas as distintas linguagens desses ofícios.

Cada obra extrapola, portanto, os simples relatos biográficos, explorando o universo íntimo e psicológico do artista, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade em ter se tornado artista, seus princípios, a formação de sua personalidade, a *persona* e a complexidade de seus personagens.

São livros que irão atrair o grande público, mas que – certamente – interessarão igualmente aos nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o intrincado processo de criação que envolve as linguagens do teatro e do cinema. Foram desenvolvidos temas como a construção

dos personagens interpretados, bem como a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferenciação fundamental desses dois veículos e a expressão de suas linguagens.

8

A amplitude desses recursos de recuperação da memória por meio dos títulos da *Coleção Aplauso*, aliada à possibilidade de discussão de instrumentos profissionais, fez com que a Imprensa Oficial passasse a distribuir em todas as bibliotecas importantes do País, bem como em bibliotecas especializadas, esses livros, de gratificante aceitação.

Gostaria de ressaltar seu adequado projeto gráfico, em formato de bolso, documentado com iconografia farta e registro cronológico completo para cada biografado, em cada setor de sua atuação.

A *Coleção Aplauso*, que tende a ultrapassar os cem títulos, se afirma progressivamente, e espera contemplar o público de língua portuguesa com o espectro mais completo possível dos artistas, atores e diretores, que escreveram a rica e diversificada história do cinema, do teatro e da televisão em nosso país, mesmo sujeitos a percalços de naturezas várias, mas com seus protagonistas sempre reagindo com criatividade, mesmo nos anos mais obscuros pelos quais passamos.

9

Além dos perfis biográficos, que são a marca da *Coleção Aplauso*, ela inclui ainda outras séries: *Projetos Especiais*, com formatos e características distintos, em que já foram publicadas excepcionais pesquisas iconográficas, que se originaram de teses universitárias ou de arquivos documentais pré-existentes que sugeriram sua edição em outro formato.

Temos a série constituída de roteiros cinematográficos, denominada *Cinema Brasil*, que publicou o roteiro histórico de *O Caçador de Diamantes*,

de Vittorio Capellaro, de 1933, considerado o primeiro roteiro completo escrito no Brasil com a intenção de ser efetivamente filmado. Paralelamente, roteiros mais recentes, como o clássico *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person, *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach, *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, e *Como Fazer um Filme de Amor*, de José Roberto Torero, que deverão se tornar bibliografia básica obrigatória para as escolas de cinema, ao mesmo tempo em que documentam essa importante produção da cinematografia nacional.

10

Gostaria de destacar a obra *Gloria in Excelsior*, da série *TV Brasil*, sobre a ascensão, o apogeu e a queda da TV Excelsior, que inovou os procedimentos e formas de se fazer televisão no Brasil. Muitos leitores se surpreenderão ao descobrirem que vários diretores, autores e atores, que na década de 70 promoveram o crescimento da TV Globo, foram forjados nos estúdios da TV Excelsior, que sucumbiu juntamente com o Grupo Simonsen, perseguido pelo regime militar.

Se algum fator de sucesso da *Coleção Aplauso* merece ser mais destacado do que outros, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

De nossa parte coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica, contar com a boa vontade, o entusiasmo e a generosidade de nossos artistas, diretores e roteiristas. Depois, apenas, com igual entusiasmo, colocar à disposição todas essas informações, atraentes e acessíveis, em um projeto bem cuidado. Também a nós sensibilizaram as questões sobre nossa cultura que a *Coleção Aplauso* suscita e apresenta – os sortilégios que envolvem palco, cena, coxias, set de filmagens, cenários, câmeras – e, com referência a esses seres especiais que ali transitam e se transmutam, é deles que todo esse material de vida e reflexão poderá ser extraído e disseminado como interesse que magnetizará o leitor.

A Imprensa Oficial se sente orgulhosa de ter criado a *Coleção Aplauso*, pois tem consciência

de que nossa história cultural não pode ser negligenciada, e é a partir dela que se forja e se constrói a identidade brasileira.

Hubert Alquéres  
Diretor-presidente da  
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

## Afinal Jeferson De

*Quem vem lá  
Sou eu  
Quem vem lá  
Sou eu  
A cancela bateu  
Cavaleiro sou eu.*

Estrofe de samba de roda da Bahia | anônimo séc. 20.

Devemos, com muito orgulho, sim senhor, saudar esta esperança, que é Jefferson De.

A ele cabe a responsabilidade de botar os pontos nos *is*, como se dizia antigamente, e quando penso o quanto a imagem do negro foi vilipendiada pela cinematografia nacional é de dar arrepios. Quanta gente de talento se perdeu nessa barbárie de preconceitos, de racismo, de lugares comuns nos personagens criados pelo cinema brasileiro, feito de empregadas domésticas, de ladrões, de assassinos cruéis, de personagens históricos destorcidos. Tanto exotismo e tanto folclore.

Pergunta-se: de onde vem tanta raiva? Tanto desprezo? Será por puro gozo? Que, certamente,

existe certa ingenuidade perversa, ninguém duvida. Com certeza, conscientemente, ninguém poderia explicar.

O certo é que não se explicam as mesmas omissões na história da memória. Por que tanta perversidade silenciosa contra esses milhões de negros chegados aqui à força, para construir este *país* pilhado por seus conquistadores e colonizadores impiedosos?

14 Foram mesmo milhões de negros triturados na lavoura da cana de açúcar, do café, na mineração do ouro e do diamante. Como era um caminho sem volta, sempre estiveram aqui com raiva, é certo, mas mesclou-se a essa raiva do cativo a música, a alegria, o riso de sua própria miséria. Tiraram de seu patrimônio intangível, seus deuses, seus orixás, para suportar tanta dor, resignando-se ao sofrimento da senzala e muitas outras atrocidades.

Foram fundadores da identidade nacional e transformaram a língua, o paladar, o olfato. Mas foram esquecidos quando construíram e

criaram os períodos de inegável riqueza do País, caracterizando-se, então, a exclusão com que são tratados, quando lhes foi negada até mesmo a possibilidade de contarem sua própria história.

Eis que surge Jefferson De, como um alento de esperança. Alguém como ele, muito esperado, com esse olhar de pura generosidade. Esse olhar de dentro, não estrangeiro, de quem sabe que sentiu e ainda sentirá na própria pele as mazelas instituídas contra a dignidade e a cidadania.

15

Seu documentário sobre Carolina de Jesus, assinala essa sensibilidade e talento em contar a história daquela mulher em meio ao desespero, ao abandono, e mesmo assim, a força de criar – contrariando a adversidade – sua inexorável história.

Além de soluções plásticas admiráveis, o magistral roteiro – denso, contido, sem apelos exóticos, que tomou vida com a bela interpretação de Zezé Motta, com seu final, que persiste ressoando em nossos ouvidos, como o

eco do registro da solidão e do desespero. Da menina a chamar, repetidas vezes, a mãe.

Bravo, Jefferson De! Você é nossa grande esperança. Por que você não veio antes? Para registrar o talento, a força dramática de Grande Otelo, Agnaldo Camargo, Ruth de Souza, Antonio Pitanga, Lea Garcia, Zózimo Bulbul, Haroldo Costa, Aizita Nascimento, Luiza Maranhão, Milton Gonçalves? E de tantos outros, ainda, que desapareceram, sem deixar rastro.

- 16 Mas há diante de você, todos esses novos e jovens atores de sua geração, com talento, garra e sensibilidade. Mas pense que todo cineasta é um ser político, que a história do cinema, no tempo, não furtou dessa linguagem esse poder de persuadir, de registrar as transformações históricas de uma sociedade em mutação, mesmo quando se recorre ao passado, como você, brilhantemente, o fez.

*Emanoel Araujo*

## Introdução

### Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro

#### 1 - O negro no cinema mudo

As informações sobre o cinema mudo brasileiro são relativas. Muitos filmes se perderam entre os vários incêndios e a má conservação. A maioria das pesquisas se baseia em jornais e revistas.

Quanto à presença do negro, as informações são quase nulas, mas destacam-se dois trabalhos: *O Negro Brasileiro e o Cinema* (2001), livro pioneiro escrito por João Carlos Rodrigues; e a cuidadosa pesquisa realizada por Robert Stam que resultou no livro: *Tropical Multiculturalism a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (1997). Artigos esparsos de caráter informativo podem ser encontrados até mesmo na Internet. Já os de teor analítico, são poucos. Cito dois: *O Personagem Negro no Cinema Silencioso Brasileiro - Estudo de Caso Sobre A filha do Advogado* (2001), de Arthur Autran e *O Negro no Cinema*

*Brasileiro – O Período Silencioso* (2003) de Noel dos Santos Carvalho.

No período silencioso (1898 - 1929), o negro aparece representado em alguns poucos filmes. Robert Stam 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” num documentário sobre o carnaval paulista, *Os Três Dias do Carnaval Paulista* (1915).

18

Algo próximo do que hoje chamamos de documentários, ou reportagens (vistas animadas, como eram chamados na época), registravam eventos políticos públicos, bem como a vida mundana da burguesia. Em muitos deles vemos negros entre os populares, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos. Essas imagens dão a impressão de “escaparem” ao

controle do cinegrafista. Com o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, as imagens indesejáveis, sejam elas de negros, pobres, indígenas, etc., serão paulatinamente eliminadas. O nome técnico para designar esse controle na produção do sentido das imagens é decupagem. O que, sem exageros, é mais uma das várias formas de dominação simbólica.

Nos anos 1920 e 1930, ela foi utilizada no cinema para produzir uma certa eugenia racial à brasileira. A passagem abaixo foi publicada na principal revista de cinema do período mudo, Cinearte, e expressa o que parte da crítica pensava sobre a presença de negros nos filmes:

*“Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras “avis-raras” 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.”*

20

O dado curioso é o fato de que no Brasil o desenvolvimento da decupagem, ou da linguagem cinematográfica, nestes primeiros filmes, deu-se pela exclusão dos negros e mestiços. Através dela buscou-se o “embranquecimento” das imagens do País. Nos EUA, diferentemente, a invenção da linguagem cinematográfica esteve, desde o início, intrinsecamente ligada à representação dos negros e das relações raciais. O filme *O Nascimento de uma Nação* (David W. Griffith, 1915) é, nesse sentido, a matriz fundante da relação linguagem/decupagem e representação racial. Resumindo: aqui a exclusão, lá os estereótipos.

A superação dessa situação vai passar, na década de 60, pela invenção de novas formas de representar. Isto é, por novas formas de hegemonia

simbólica construídas pelos cinemas novos, da qual o cinema negro foi uma vertente. No entanto, o que desejo fixar aqui é a ligação entre linguagem e representação racial. No Brasil essas relações não foram exploradas devido, talvez, pela nossa dificuldade histórica de falar em termos raciais.

Mas voltemos aos filmes mudos. A maioria deles funcionava como “caixa de eco ideológica” (expressão usada por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão para referir-se ao modo como o meio cinematográfico repercutiu suas relações com o Estado e a ideologia nacional das idéias dominantes). É exemplar, nesse sentido, o documentário, *O Progresso da Ciência Médica*, dirigido pelo médico Octávio de Farias, em 1927, sobre a faculdade de medicina do Recife. Todo o corpo de professores e alunos é formado por brancos, enquanto os pacientes do Hospital Psiquiátrico são majoritariamente negros e mestiços. Estes são mostrados em seus leitos recebendo tratamento. Alguns foram filmados separadamente, simulando os efeitos físicos das doenças, o que

indica que foram orientados para tanto. Ou seja, dirigidos. O documentário está em fase com o que pensava parte dos cientistas no final do século 19 e começo do 20. As principais instituições médicas e de direito do período atribuíam as doenças à raça, à pobreza e à miscigenação. Tal concepção era difundida nas principais faculdades de medicina da época.

22

Os fatos históricos nos quais a presença da população negra foi determinante também foram filmados. O episódio conhecido como Revolta da Chibata rendeu o documentário *Revolta da Esquadra*, e os filmes *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 de um dos envolvidos da Revolta, *A Vida do Cabo João Cândido*, mas o filme foi confiscado pelas autoridades da marinha e desapareceu.

A adaptação de romances e fatos históricos foi um filão explorado nos primeiros filmes de ficção. Em 1909, Antonio Serra dirige *A Cabana do*

*Pai Tomás*, baseado no livro de Harret Beecher, *Uncle Tom's Cabin*. O livro fez sucesso entre os abolicionistas brasileiros. O filme fazia uma homenagem aos abolicionistas, José do Patrocínio e Visconde do Rio Branco.

O romance abolicionista brasileiro, *A Escrava Isaura*, escrito por 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.

23

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. 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. *A Quadrilha do Esqueleto* trazia escrito

no cartaz de apresentação: "*Aventuras policiais descrevendo tipos da nossa malandragem.*"

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*", segundo Procópio Ferreira, adaptou peças clássicas e operetas obtendo sucesso junto ao público. 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, Oliveira fazia o papel do índio Peri. Em 1939, trabalhou no filme de Carmen Santos, *Inconfidência Mineira* (1939).

Outros artistas negros do período foram: Tácito de Souza, que apareceu travestido de índio no filme *O Guarani* (1926), de Vittorio Cappelaro; Ferreira Castro, que atuou no filme *A Filha do Advogado*, dirigido por Jota Soares em 1926; e Eduardo das Neves, famoso ator, compositor,

cantor e palhaço. Trabalhou nos filmes cantantes: *O Pronto e Sangue Espanhol* (1914).

## **2 - Três perspectivas cinematográficas na década de 50**

A partir da década de 30 em São Paulo, parte da burguesia passa a fomentar a arte com a criação de teatros, museus e vultosos investimentos no cinema, construindo estúdios e empresas de produção. Os casos mais conhecidos foram os da Vera Cruz e Maristela. Já entre os intelectuais nacionalistas de esquerda, quase todos ligados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), processa-se um rico debate sobre as estratégias de conquista do mercado cinematográfico brasileiro.

25

No plano ideológico, o País vive o ufanismo nacionalista aberto com a deposição de Vargas em 1945 e a expansão capitalista impulsionada pelo desenvolvimentismo da era Kubitschek (1956-1960).

As representações do negro nos filmes desse período estão intrinsecamente ligadas às deman-

das que cada grupo de produtores estabeleceu como estratégia para a conquista do público. As questões de ordem ideológica pesaram, sobretudo entre os cineastas e produtores mais comprometidos com o nacionalismo. Ele foi o idioma dominante no período e interpelou das mais variadas formas os realizadores. Assim sendo, a participação dos negros nos filmes deve ser vista nessa perspectiva ideológica mais geral que orientou o campo cinematográfico. Vejamos a seguir, rapidamente, como o negro aparece representado em três momentos chaves da produção do período: a chanchada, os filmes produzidos pela Vera Cruz e o que designarei aqui, sob minha inteira responsabilidade, de pré-Cinema Novo.

### **2.1 - Celebrando a democracia racial: chanchada, estereótipos e a luta por representação**

A participação dos atores negros nos filmes da chanchada foi decisiva. Grande Otelo, por exemplo, foi um dos maiores. Ao lado de Oscarito, protagonizou os principais filmes do gênero. Os

números musicais eram repletos de bailarinos e figurantes negros. As referências à cultura negra aparecem na figuração, na música, na cenografia, formando uma espécie de moldura que envolve toda a representação. Uma imagem exemplar do que estou afirmando, mostra a alvíssima Eliana imitando Carmen Miranda em *Rio Fantasia* (1957), cercada de músicos e bailarinas negros em um cenário estilizado de favela. Outro exemplo é no filme *Treze Cadeiras* (1957), o personagem Bonifácio (Oscarito) sobe o morro e é recebido pelos moradores, quase todos negros, ensaiando um samba enredo.

27

No entanto, a harmonia racial, como a maioria das histórias fantasiosas que formam os mitos nacionais, ficou restrita aos filmes. No cotidiano, mesmo onde o samba e os artistas negros brilhavam, a discriminação racial rolava solta. Segundo o sambista Herivelto Martins:

*“O Cassino era uma casa de respeito, de luxo, onde qualquer um entrava... desculpem, eu não sou racista... eu disse qualquer um, mas não era bem assim...”*

*não entrava preto no Cassino. Tinha preto no palco, mas no grill não tinha. É preciso explicar que o Cassino da Urca tinha dois lados. Havia uma rua no meio. De um lado, do lado da praia, estava o cemitério, onde jogavam as pessoas que já estavam sem dinheiro. Do outro lado estava o grill, o jogo mais grã-fino, os grandes shows.”*

28

A representação do negro na chanchada foi estereotipada. Estereótipos são valores, idéias, opiniões generalizadas sobre grupos sociais. Não raramente, eles se dão numa relação de dominação em que o grupo dominado recebe os estereótipos de interiorização. Os estereótipos mais comuns são os que o caracterizam o negro como infantil, cômico, bondoso, irracional e assexuado. Os personagens Pino e Nico (Grande Otelo e Colé) no filme *Carnaval Atlântida* (1952), são exemplares nesse sentido.

No caso da chanchada os estereótipos mais comuns são os do malandro, sambista, cômico, em relação aos personagens masculinos. Já os femininos são as empregadinhas voluptuosas

e intrometidas, como em *De Vento em Popa* (1957) e *Garotas e Samba* (1957). Donald Bogle, no seu estudo sobre a representação do negro no cinema norte-americano, enumera os estereótipos recorrentes na construção dos personagens. São eles: o tio Tom (*uncle Tom*), uma espécie de velho negro de bondade servil; o palhaço bufão (*the Coon*); o mulato trágico (*the Tragic Mulatto*), um tipo que no Brasil está próximo do “negro de alma branca”, isto é, aquele que recusa a sua origem racial africana negra e colabora com a opressão dos negros; o negro revoltado (*the Buck*) e a conhecida Mãe Preta (*the Mammy*). João Carlos Rodrigues, no seu livro *O Negro Brasileiro e o Cinema* (2001), descreve 13 do que chama de arquétipos e caricaturas sobre o negro. Para Rodrigues, os arquétipos provêm de duas fontes principais: das religiões de matriz africana e do imaginário da escravidão.

29

No entanto, os filmes são sistemas abertos onde ocorrem disputas pela representação. Disputas essas que escapam ao controle dos produtores. Os atores negros não são passivos diante

dos estereótipos, e resistem subvertendo esses personagens a seu favor, diminuindo assim os prejuízos raciais que deles possam decorrer. É como se, em determinadas situações, atores negros atuassem contra o roteiro, subvertendo-o. Ou seja, um ator negro como Grande Otelo ou Mussum, mesmo fazendo papéis subalternos ou cômicos podem *roubar a cena* e somar ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o.

30

A dupla formada pelo branco Oscarito e o negro Grande Otelo serve-nos de exemplo. Por um lado, ela foi a celebração cinematográfica do convívio entre negros e brancos no Brasil da democracia racial. Por outro, ela revela as assimetrias, tensões e lutas travadas em torno da representação. Otelo sempre se queixou do fato de, em alguns filmes da dupla, seu nome vir depois do de Oscarito. Queixava-se do salário menor e do status subordinado dos seus personagens em relação aos do parceiro branco, segundo ele uma forma de racismo. Recusava-se a ser *escada* para as cenas cômicas e, em alguns filmes, passou a improvi-

sar em cima do roteiro numa aberta disputa pela representação.

Em sua estréia como diretor, no filme *A Dupla do Barulho* (1953), Carlos Manga dramatizou essa disputa. Nele Tião (Grande Otelo), forma uma dupla cômica com Tônico (Oscarito). Num certo momento Tião recusa-se a servir de escada para seu parceiro e dispara: (...) *estou cansado de ser explorado. Porque não quero mais ser escada de ninguém. Estou farto dessa dupla Tônico e Tião. Grande Tônico e Tião! Por que não Tião e Tônico?*

31

A disputa aparece também no filme *Carnaval Atlântida* (1952), dirigido por José Carlos Burle. Pino e Nico (Grande Otelo e Colé) são dois roteiristas negros que disputam a realização de um filme com o produtor branco Cecílio de Milho (Renato Restier). Em um dado momento, o filme contrasta as duas formas de representação numa explícita batalha simbólica: os roteiristas negros levam a melhor.

Antes de realizar chanchadas, a Atlântida produziu filmes *sérios*, normalmente dramas sociais.

O primeiro deles foi *Moleque Tião* (1943), escrito por Alinor Azevedo e dirigido por José Carlos Burle. Inspirado na vida de Grande Otelo, o filme foi um sucesso de público, mas, infelizmente, tanto o negativo quanto as cópias foram perdidas.

32 A questão racial foi abordada sem filtros no filme *Também Somos Irmãos* (1949), escrito e dirigido pela mesma dupla. Rompendo o tabu da democracia racial, que, ainda hoje, recomenda não se tratar de cores, raça e racismo, pelo menos em público. O filme trata do preconceito racial diretamente e sem rodeios. Alguns personagens são movidos por motivações raciais. Segundo dois dos seus realizadores, a intenção era abordar o racismo *de frente*:

Alinor Azevedo: (...) *E Também Somos Irmãos era um filme simpático, que encarava o problema racial. E encarava de frente, não é, Otelo?*

Grande Otelo: *É, realmente. Eu me lembro de uma cena do Agnaldo Camargo, já falecido (...) Ele era criado por uma família rica e eu, criado no morro.*

Alinor Azevedo: *E você não se conformava que ele tivesse aquela vida (...) Você queria a rua (...)*

Grande Otelo: *Eu achava que ele tinha que ter a mesma vida que eu, porque era negro também. Era esse o problema.*

Alinor Azevedo: *É, era esse o problema. E ele era estudante de direito. Eu me lembro até que na formatura, que nós fizemos no Fluminense, ele convida a moça branca, da casa em que ele se criou, para ser a madrinha. E ela aceita. Mas, no baile, ela é tirada por outro cavalheiro, mais importante, e ele fica sozando. Então, ele volta para casa, de terno branco, que a mulata do morro havia passado de última hora e, como estava uma noite chuvosa, ele tem que passar pela lama. Os pés vão entrando na lama, a calça branca vai-se lameando, até que ele chega ao seu quarto, com uma lâmpada acesa, mergulha na cama e chora. Essa cena foi muito comentada... Comoveu o pessoal (...)*

33

Outra singularidade deste filme deve-se ao fato de ter mantido uma comunicação com o Teatro Experimental do Negro (TEN). O TEN foi o que

houve de mais representativo na tematização racial no teatro entre as décadas de 40 e 50. A história abordada no filme era semelhante aos enredos das peças que o grupo encenava. Além do que, seus principais atores trabalharam no filme, como: Ruth de Souza, Agnaldo Camargo e Marina Gonçalves.

34

Entretanto, a proximidade não garantiu a boa recepção depois do filme pronto. O jornal *Quilombo*, publicado pelo grupo, dedicou-lhe apenas duas pequenas colunas. Uma durante as filmagens e a outra, quando Grande Otelo recebeu o prêmio de melhor ator da Associação de Críticos Cinematográficos. Em uma delas o jornal destaca a coragem *assaz elogiável* em tratar do tema do negro, embora “sem grande profundidade”. Anos depois, o diretor José Carlos Burle comentaria a recepção ao filme:

*O filme não foi um sucesso de bilheteria por um simples motivo: os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcan-*

*çar a sua mensagem. Os militantes, como Abdias do Nascimento e a Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se absterido de manifestações públicas. Quanto à crítica, a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos lhe outorgou o premio de melhor filme nacional de 1949.*

## **2.2 - Vera Cruz e adjacências: o negro como representação do arcaico**

A trajetória da atriz Ruth de Souza sintetiza parte do modo como o negro foi retratado nos filmes.

35

Ruth nasceu em Engenho de Dentro, no estado do Rio de Janeiro. Ainda criança, mudou-se com os pais, Sebastião Joaquim Souza e Alaíde Pinto Souza, para uma pequena propriedade no Estado de Minas Gerais. Após a morte do pai muda-se para a cidade do Rio de Janeiro, agora com os irmãos Maria e Antonio.

Em 1945, com apenas 17 anos, ingressa no Teatro Experimental do Negro (TEN) para trabalhar na peça *O Imperador Jones*, escrita por Eugene

O'Neill, primeira montagem independente do grupo. Ela recorda esses "primeiros passos":

*"Na minha carreira, os primeiros passos, o primeiro caminho, foi com o Teatro Experimental do Negro. Quando começamos com o TEN, em 1945, foi quase tudo como um milagre. Eu me dirigi ao TEN porque naquela época não havia escolas de teatro. Eu não sabia por onde começar (...) Quando havia uma peça que tinha um personagem negro, eles pintavam de preto um dos atores brancos. Então o Abdias do Nascimento resolveu criar o TEN. Na verdade, criamos juntos, eu, Abdias, Aguinaldo Camargo e muitos outros."*

36

Na trupe negra, atua nas peças: *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* (1945), *O Moleque Sonhador* (1946), ambas escritas por Eugene O'Neill; *O Filho Pródigo* (1947), de Lúcio Cardoso; *Aruanda* (1948), de Joaquim Pedro; *Terras do Sem Fim* (1947), de Jorge Amado; *Filhos-de-Santo* (1949), de José de Moraes Pinho e *Calígula* (1949), de Albert Camus. Fora do TEN trabalha nas peças *Mensagem sem Rumo* (1948), de Agostinho Olavo; *O Balão que Caiu no Mar* (1949), de Odílio

Costa Filho; *Vestido de Noiva* (1952), de Nelson Rodrigues e *Oração Para uma Mulher Negra* (1959), de William Faulkner.

Em 1950, com uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller, viaja para os EUA. Lá estuda teatro no Karamu House em Cleveland, Ohio, e trabalha como assistente de direção, contra-regra e diretora de palco. Atua na peça *Dark of the Moon* de H. Richardson e W. Burney. Em seguida passa dois meses em Nova York na American National Theater and Academy e mais dois meses estagiando na Harvard University.

37

A estréia no cinema se deu nos filmes da Atlântida. Trabalhou em *Terra Violenta* (1948), de Eddie Bernoudy, *Falta Alguém no Manicômio* (1948) e *Também Somos Irmãos* (1949), ambos de José Carlos Burle e *A Sombra da Outra* (1949), de Watson Macedo.

Em 1951 passou a integrar o elenco permanente da Companhia Cinematográfica Vera Cruz a convite de Alberto Cavalcanti, primeiro diretor geral da empresa. Na companhia trabalhou em *Terra é*

*Sempre Terra* (1951), *Ângela* (1951) e *Sinhá Moça* (1953), os três dirigidos por Tom Payne, sendo o último co-dirigido com Osvaldo Sampaio. Seu derradeiro trabalho foi em *Candinho* (1954), de Abílio Pereira de Almeida. O trabalho nos filmes dirigidos por Payne rendeu-lhe o reconhecimento da crítica, da qual recebeu três prêmios de melhor atriz coadjuvante.

38

Após o fechamento da Vera Cruz, Ruth atuou ainda em três produções paulistas: *Quem matou Anabela?* (1956), de D. A. Hamza; *Ossô, Amor e Papagaio* (1957), de Carlos A. de Souza Barros e César Mêmolo Jr.; *Ravina* (1959), de Rubem Biáfora e *Fronteiras do Inferno* (1959), de Walter Hugo Khouri.

Embora sempre muito elogiada e com experiência no teatro e cinema. Ruth não protagonizou nenhum filme da Companhia. Sua atuação limitou-se a papéis secundários e estereotipados: a criada solteirona, agregada e empregada da casa. Todos sem origem familiar, como é historicamente a regra nas representações es-

tereotipadas do negro. Em *Ângela* interpretou a empregada alcoviteira (Divina) que prevê o futuro por cartas, auxiliando a patroa vilã a realizar seus objetivos. O uso de atores negros para interpretar personagens associados a feitiçaria e a adivinhação aparece, já no primeiro filme da companhia, *Caiçara*, (1950), por intermédio da personagem Dona Felicidade.

Em *Candinho*, Ruth faz a personagem Manuela, cozinheira da fazenda. Sobre sua atuação no cinema declarou de forma lúcida:

*"(...) se formos juntar todos os papéis que fiz no cinema não sei se dá duas horas de projeção. (...) Conquistei muita coisa na minha carreira sem me preocupar se o papel era pequeno ou grande. Não importa o trabalho que vou fazer. Todo filme, toda peça e toda novela que faço, pode ter o elenco que for, mas aquele trabalho é meu. A peça é minha! Estou fazendo a minha peça! A minha novela!"*

Tamanha dedicação não iria passar despercebida. Em *Sinhá Moça* (1953) ela fez, reconhecidamente, sua maior e melhor atuação no cinema.

Interpretou a escrava Sabina que fazia par romântico com o escravo rebelde Fugêncio. Ruth realiza uma magnífica interpretação a partir de um papel pequeno, quase sem falas. Além do reconhecimento da crítica, foi indicada para o prêmio de melhor atriz no festival de cinema de Veneza. Aqui vale a observação que fizemos acima, quanto à resistência contra o estereótipo que alguns atores podem empreender em determinados papéis, subvertendo a representação estereotipada.

40

*Sinhá Moça* é um melodrama histórico e serve de modelo para entendermos como a Vera Cruz tratou da questão racial. Nele a representação do negro está mediada pela ideologia liberal que animava os fundadores da Companhia.

O filme é uma adaptação do livro com o mesmo nome escrito por Maria Dezzone Pacheco Fernandez (esposa de um dos banqueiros acionistas da Companhia) e conta a história de Sinhá Moça (Eliane Lage), que volta da cidade de São Paulo para a fazenda dos pais, na pequena cidade de

Araruna. Construída como uma jovem mulher moderna, romântica e abolicionista, durante a viagem de trem conhece Rodolfo (Anselmo Duarte), com quem tem um pequeno flerte. O casal forma o núcleo central da história.

Na fazenda, o pai de Sinhá Moça, Coronel Ferreira, enfrenta problemas com as revoltas e fugas de escravos. Uma organização abolicionista atua secretamente promovendo o transporte dos cativos para os quilombos. A referência aos Caifazes fica por conta do personagem de Rodolfo que à noite, trajando chapéu de abas largas e capa preta, percorre as fazendas libertando os escravos. Muitos críticos, de forma jocosa, associam essa figura ao personagem Zorro.

Sinhá Moça contrasta e põe em conflito dois mundos sociais: urbano versus rural, cidade de São Paulo versus Araruna, trabalho livre versus trabalho escravo, moderno versus arcaico, jovem versus velho, e assim sucessivamente. Dentro da Casa Grande o pai autoritário, Coronel Ferreira, a mãe submissa, Dona Cândida e a tia solteirona,

Clara, estão associados ao primeiro termo.

Já Sinhá Moça e Rodolfo representam a urbanidade e a liberdade. Embora a cidade não apareça, há uma série de objetos associados aos dois personagens que figuram a vida moderna como livros, objetos mecânicos, relógios, caixas de músicas, piano e, principalmente, a locomotiva onde os dois se encontram pela primeira vez.

42 Os personagens negros compõem a escravaria, exceto Benedito, mulato cruel, capataz da fazenda e capitão-do-mato. Fica registrado desde já que Benedito e o delegado de Araruna, Carmargo, são os únicos vilões da história, pois são movidos por uma crueldade irracional contra os cativos. O filme realiza assim uma espécie de indenização simbólica ao fazendeiro Ferreira, uma vez que o ônus da representação recai sobre o negro capitão-do-mato.

Já os escravos estão divididos entre os que habitam a casa grande e os da senzala. Os primeiros são extremamente dóceis e contra as revoltas. Simbolizam o mundo escravocrata e tudo o que

ele tem de acomodação, submissão e conservadorismo. São representados por dois personagens velhos, Mathias e Virgínia, que lembram os tipos do cinema norte-americano: o Uncle Tom e a Mammie.

Na senzala estão os jovens revoltosos, Justino e Fugêncio, líderes dos cativos. Estes contrastam com os escravos da casa grande, tanto pela idade quanto pela postura ativa. Aqui um dado da maior importância, o filme não exime os escravos da luta pela liberdade. Eles não são mostrados trabalhando, mas se rebelando e sendo castigados.

No entanto, tal como posto pelo filme, a rebelião escrava é ineficaz porque espontânea, explosiva e sem planejamento. Levando assim a derrota e o acirramento dos castigos. O planejamento e a racionalidade das rebeliões é obra dos abolicionistas brancos. O filme ignora completamente a presença de abolicionistas negros como José do Patrocínio e Luiz Gama e passa longe da historiografia mais recente que constata a par-

ticipação intensa e ativa dos negros no processo abolicionista.

Há ainda um discurso pró-branqueamento que causa estranheza uma vez que não há nenhum casal inter-racial no filme, a não ser a referência pejorativa que o delegado Camargo faz ao fato de a mãe de Benedito ser uma escrava. O discurso parte de Rodolfo defendendo Justino no tribunal, onde está sendo julgado por ter liderado uma revolta fracassada:

- 44 *“(...) Não matarás dizem as tábuas do senhor e a legislação dos homens. No entanto filhos de Deus como nós que nesta geração só se diferenciaram de nós pela cor, mas que nas gerações futuras a nós se igualarão também na cor (...).”*

Os personagens brancos detêm o monopólio da fala. Os negros ficam na maior parte do filme em silêncio. Há um forte paternalismo expresso nas primeiras imagens. Logo no início do filme, ainda durante a apresentação dos créditos, vemos um homem negro correndo na mata, dorso nu, descalço, rosto ofegante: é um escravo. Ele

encontra uma linha de trem e passa a correr na sua direção. Em seguida pula para dentro de um buraco em baixo dos trilhos, espécie de esconderijo. Uma locomotiva passa por cima. Dentro dela viajam Sinhá Moça e Rodolfo. A metáfora é para lá de óbvia: o progresso deve proteger e conduzir a liberdade. Ou seja, a Abolição é produto da expansão da racionalidade e capacidade de planejamento branca, moderna, mecânica, cidadina e liberal. A burguesia paulistana da Vera Cruz imprime sua leitura da história do Brasil.

45

O evento não poderia ser mais bem escolhido, a Abolição simboliza o fim do trabalho escravo e o início do trabalho assalariado, símbolo maior de uma burguesia que se queria liberal. Nessa leitura positivista da história que opõe cidade versus campo e, por extensão, sudeste industrializado e moderno versus zonas rurais arcaicas, os negros são associados ao arcaico e à certa anomalia social que os tornam incapazes de uma ação planejada racionalmente.

A pedagogia dos realizadores expressa em *Sinhá*

*Moça* é muito clara (demais até!): os negros, como símbolo do arcaico, deveriam ser treinados e preparados para o trabalho planejado e disciplinado que a liberdade advinda com o capitalismo exigiria.

### **2.3 - O sambista, o operário, o malandro e o favelado: “A voz do morro sou eu mesmo. Sim senhor.”**

46 “*O negro é povo no Brasil.*” A frase é do sociólogo negro Guerreiro Ramos (1995). Guerreiro com passagens pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) e pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) foi um dos principais formuladores do nacionalismo na década de 50. Iniciei o texto citando sua frase famosa porque ela traduz de forma simples as representações do negro nos filmes realizados pelos cineastas identificados com a esquerda nacionalista.

Na década de 50, o meio cinematográfico estava polarizado. De um lado, estavam aqueles que advogavam um cinema comercial, realizado em estúdios e voltados para o mercado externo.

Seus principais membros eram originários dos estúdios, especialmente da Vera Cruz. No outro pólo, estavam os adeptos do que entendiam por cinema popular. Estes, quase todos muito jovens, eram filiados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Comungavam da crença de que para cooptar o público para os seus filmes, deveriam realizar um cinema que se aproximasse do povo.

Não interessa aqui esmiuçar o que esses cineastas entendiam por povo. Observando os filmes e alguns depoimentos, verificamos que se reduzem a uns poucos tipos: o camponês, o trabalhador, o favelado, o migrante, o nordestino, o sambista e o favelado.

Dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), foram, seguramente, os filmes que melhor representaram o pensamento cinematográfico da esquerda nacionalista dos anos 1950. O primeiro conta a história de cinco meninos negros favelados que descem o morro onde moram para vender amen-

doim nos pontos turísticos da cidade. A partir deles o filme cruza outras histórias que vão se alternando de situação em situação. O conjunto acaba por construir uma nítida separação entre os personagens da cidade e os do morro. Entre os favelados predominam personagens negros e mestiços e suas histórias de sobrevivência cotidiana e solidariedade: o desempregado, a mulher miserável doente auxiliada pela vizinha amiga, a rainha da escola de samba e seu namorado operário, a união das duas escolas de samba: Unidos do Cabuçu e Portela, a união dos meninos para vender amendoim e comprar a bola de futebol.

Já a representação da classe média branca não é das mais edificantes. São descritos como individualistas, arrivistas e hipócritas. Nela há o *playboy* de praia que quer se aproveitar da namorada grã-fina, a família que oferece a filha ao político corrupto para conseguir vantagens, o cartola e o técnico que exploram os dois jogadores de futebol, os turistas, funcionários e passantes indiferentes ao drama vivido pelos

garotos vendedores de amendoim.

Desde o início o filme assume o ponto de vista dos moradores do morro. Depois de algumas tomadas aéreas em que apresenta a cidade do Rio de Janeiro e seus pontos turísticos (ao som de *A Voz do Morro*, letra e música composta por Zé Kéti e arranjada por Radamés Gnattali) a câmera aterriza na favela. A partir daí somos levados a nos identificar com os favelados e vivenciar os seus dramas.

Tantos negros e pobres na tela não iriam passar despercebidos. O filme foi censurado pelo chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) chamado sugestivamente de Dr. Cortes. Na verdade coronel Geraldo de Menezes Cortes. Segundo ele o filme só destacava os aspectos negativos da sociedade carioca, mostrava um Rio de Janeiro desorganizado e miserável, além do que, acreditava, na cidade nunca havia feito 40 graus.

Nelson Pereira, recordando, destaca o que segundo ele incomodava os censores:

*“Pra direita era um filme que tinha muito negro, muito pobre, muita criança descalça. E o cinema não podia pintar a realidade, tinha que fazer propaganda. E naquele tempo o Rio tinha 200 mil favelados, era um aspecto negativo do Rio. Não era essa explosão social que é hoje. As artes, especialmente o cinema, com seu poder, não podiam lembrar a realidade.”*

50

Reagindo à proibição, houve ampla mobilização pela liberação do filme da qual participaram intelectuais brasileiros e estrangeiros do porte de Jorge Amado, Jacques Prevert, Georges Sadoul. A campanha assumiu um discurso cada vez mais político e passou a ser associada à tentativa golpista planejada pela direita. A mesma que levou Getúlio ao suicídio meses antes, entenda-se, Carlos Lacerda e seus aliados da União Democrática Nacional (UDN). Jorge Amado escreve um artigo onde faz a associação entre a proibição do filme e a tentativa golpista:

*“Rio 40 Graus precisa ser exibido. Porque é um bom filme obra de talento e de sensibilidade, honesto, brasileiro, patriótico, e porque, ao proibi-lo, estão os*

*homens do golpe iniciando sua luta frontal (...) contra a inteligência brasileira. (...) A luta contra o golpe é uma luta de todo o povo brasileiro, por consequência uma luta dos intelectuais.*” O filme só seria liberado com a posse de Juscelino Kubitschek.

Por várias razões *Rio 40 Graus* foi um marco no cinema brasileiro. Primeiramente, porque se tornou uma referência cultural e política importante para o cinema brasileiro daquele período. Este deixava de ser apenas meio de entretenimento fácil para as massas, como a chanchada, ou para a elite, como queria a Vera Cruz, e passava a ser um instrumento de reflexão sobre os problemas do povo. Depois, antecipou tipo um de cinema e de abordagem da problemática social que nos anos 1960 se tornaria cara aos cineastas do Cinema Novo: a pobreza, o subdesenvolvimento a luta de classes e outras mazelas. Finalmente, sobretudo para o que nos interessa aqui, o tratamento dado ao negro fugiu completamente ao corrente no cinema brasileiro até aquele momento, tanto nos filmes da Vera Cruz quanto nas da chanchada. Sobre os papéis para negros nos filmes declarou Nelson Pereira:

*Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo; por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para os pretos, como Ruth de Souza, que era sempre empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema norte-americano transportada para o cinema brasileiro.*

52

No entanto, a idealização não era privilégio da Vera Cruz e *Rio 40 Graus* produziu também uma visão idealizada do povo sempre bom, honesto, solidário, alegre e trabalhador. Mais tarde o próprio cineasta reconheceria o preconceito:

*Fiquei um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, vi despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, pois achava que aquilo não fazia parte da realidade. A realidade para mim era esquematizada em outros níveis. Eu estava à procura de relações sociais. Vejo que a minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas, o que começou no Brasil com o primeiro colonizador.*

*Rio, Zona Norte* (1957) aprofunda a temática do filme anterior, centrando a história nas recordações do personagem feito por Grande Otelo, Espírito da Luz Soares. Espírito é outro favelado e para sobreviver vende seus sambas para “parceiros” que os negociam junto às rádios e gravadoras. O sambista é a metáfora do povo bom, generoso, mas ingênuo, sem consciência da exploração a que está submetido. A consciência virá mais tarde, depois de abandonado pela mulher, ver o filho ser assassinado e ter seu samba roubado. A letra do seu último samba é reveladora dessa nova consciência:

53

*“Samba meu, que é do Brasil também. Estão querendo fazer de ti um desprezado. João ninguém. Só o morro não te esqueceu, para nós, o samba não morreu. Tens na Mangueira e na Portela, no Salgueiro e na favela tua representação.”*

No final do filme, depois da morte de Espírito, saindo do hospital, o personagem representante da classe média (retratada como decadente e paternalista) pergunta à outro morador do morro:

"Você conhece os sambas do Espírito?" O outro responde: "Um pouco. Se você quiser podemos ir lá no morro. Muita gente conhece os sambas do compadre." Moral da história: a mensagem do sambista permanecerá na memória popular.

Nos dois filmes a presença predominante de negros nas favelas está em fase com as pesquisas sociológicas da época.

54 Do ponto de vista da representação racial os dois filmes avançam quando comparados com os casos mais estereotipados da chanchada e da Vera Cruz. Mas muito pouco quanto à tematização do racismo se tomarmos como referência um filme como *Também Somos Irmãos* (1949), por exemplo. E menos ainda se comparados com as peças encenadas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN).

Aliás, com exceção do filme de Burle, o cinema desse período não absorveu as reflexões acumuladas pelo TEN. Nem mesmo os filmes dirigidos pelos dois únicos realizadores negros da época: José Rodrigues Cajado Filho e Haroldo Costa.

### 3 - Cajado Filho: um mestre das chanchadas

José Rodrigues Cajado Filho nasceu no Rio de Janeiro em 1912 e faleceu na mesma cidade em 1966, desenvolveu uma carreira contínua como cenógrafo e roteirista. Seu primeiro trabalho foi no filme musical, *Astros em Desfile*, dirigido por José Carlos Burle em 1942, no qual fez a cenografia. Trabalhou em mais de 40 produções, contabilizando em média de mais de dois filmes por ano, cifra nada desprezível para uma cinematografia marcada por ciclotimias.

55

Nas décadas de 40 e 50 fez cenografia e roteiro para os principais diretores da chanchada, entre eles José Carlos Burle, Watson Macedo, Carlos Manga e Moacyr Fenelon. Na empresa deste último, a Cine Produções Fenelon, escreveu, fez cenografia e dirigiu seu primeiro filme *Estou Aí*, em 1948. Em 1949 e 1950 dirigiu: *Todos por Um* (1948) e *O Falso Detetive* (1950), ambos produzidos por Fenelon. Pela Atlântida dirigiria mais dois títulos: *E O Espetáculo Continua* (1958) e *Aí Vem Alegria* (1959).

O fato de Cajado ser negro teve alguma influência nos filmes em que trabalhou, principalmente, como diretor? Aqui nos deparamos com um problema de difícil superação uma vez que os filmes estão desaparecidos. João Carlos Rodrigues (2001) enfrenta o problema e faz algumas conjecturas. Sugere que a análise dos roteiros escritos podem oferecer pistas que revelem (ou não) “algum orgulho ou complexo” associados à cor. Escreve:

56

*“O Petróleo É Nosso e O Homem do Esputínique tratam de um casal provinciano que possui algo de muito valor (poços de petróleo / satélite artificial soviético) sendo alvo das armadilhas dos espertalhões que tentam enganá-los. Nos dois filmes o casal protagonista (Violeta Ferraz e Pituca / Zezé Macedo e Oscarito) é interpretado por atores brancos, mas a paródia (ou metáfora) da ascensão social é um assunto muito pertinente aos negros de maneira geral. Imaginemos no seu lugar um casal de crioulos (Grande Otelo e Vera Regina) e veremos como atrás das deliciosas comédias inseqüentes, talvez problemas graves estivessem sendo questionados nas entrelinhas.”*

O ressentimento parece uma chave interessante para pensarmos a questão racial nos seus filmes. Aliás, ela ajuda a explicar a obra de muitos outros artistas negros e mulatos nas mais diversas áreas. Os seus filmes, bem como aqueles em que trabalhou como cenógrafo ou roteirista, seguem as convenções de um gênero que ele ajudou a fundar: a sorte como fator de distinção dos personagens, a representação do mundo do espetáculo por meio da paródia, a carnavalização a partir do jogo de máscaras e disfarces, a esculhambação da alta cultura, os esquemas polarizados com mocinhos e vilões, a introdução de números musicais, a oposição entre o campo e a cidade, a malandragem, etc. Não há exagero algum em afirmar que Cajado foi um dos inventores da chanchada. O seu ressentimento é a consciência dessa importância.

57

#### **4 – Haroldo Costa: na trilha das Brasilianas**

Haroldo Costa nasceu em 13 de maio de 1930 no bairro da Piedade na cidade do Rio de Janeiro. Adolescente, fez política estudantil e militou no Grêmio do Colégio Pedro II e na Associação

Metropolitana dos Estudantes Secundaristas (Ames). Com 17 anos foi indicado pelo colega Moisés Veltman e começou a trabalhar como datilógrafo na rádio Mayrink Veiga. Lá entra em contato com Sadi Cabral, Cyro Monteiro, maestro Zé Pereira entre outros importantes nomes da música naquele momento.

58

Em 1948, aproxima-se do Teatro Experimental do Negro (TEN), para ajudar nos cursos de alfabetização de adultos mantidos pelo grupo. Passa então a trabalhar como contra-regra nos ensaios da peça O Filho Pródigo, escrita por Lúcio Cardoso especialmente para o TEN. Pouco tempo depois estréia como ator na mesma peça. Em seguida trabalha em Aruanda (1948), de Joaquim Ribeiro e Calígula (1949), de Albert Camus. Esta última foi representada diretamente para o escritor durante sua estadia no Brasil. O contato com os artistas que circulavam em torno do TEN foi importante para Haroldo. Ele recorda:

*“Havia várias pessoas – a intelectualidade da época – envolvidas nesse movimento, que tentava revelar*

*atores e atrizes negros sobretudo porque o repertório de então restringia muito a participação negra, quase sempre acidental e estigmatizada, quando ocorria – como a aparição de um escravo, carregando uma bandeja, em uma cena de Senhora, de José de Alencar (...) Estreamos no Teatro Ginástico. E aí começou de fato minha aproximação maior com o pessoal: Ruth de Souza, Manuel Claudiano Filho – todos os que militavam no teatro da época. Brutus Pedreira, que passei a conhecer mais de perto, era fabuloso, um homem de teatro integral no sentido exato da palavra e dava muito apoio ao Abdias, que dirigiu O filho pródigo. Fazia parte do grupo Os comediantes. Santa Rosa, cenógrafo e pintor, era um sujeito absolutamente formidável, um mulato assumido. Foram dele os cenários de Vestido de Noiva e de O Filho Pródigo. E tinha Aguinaldo Camargo, que era comissário de polícia e ótimo ator, talvez um dos maiores que já vi em minha vida.”*

59

Em 1949, devido a divergências com Abdias do Nascimento, no qual reconhecia certo autoritarismo, retira-se do TEN e funda com outros artistas o Grupo dos Novos. Dele faziam parte

o fotógrafo José Medeiros, Wanderley Batista, Natalino Dionísio e Ahilton Conceição. O novo grupo planeja então um espetáculo teatral para contar a história do negro no Brasil intitulado Rapsódia de Ébano. Ensaiaando nos fundos de uma livraria pertencente Miessio Askanazi, logo chamam a atenção de intelectuais e artistas. O cineasta Alberto Cavalcanti, há pouco regressado da Europa, passa a divulgar o grupo e investe comercialmente na preparação da peça. O poeta e escritor Solano Trindade e o dramaturgo Ziembinski escrevem pequenas inserções para serem incorporadas ao texto.

Com o sucesso alcançado, o grupo parte em excursão para a América Latina se apresentando na Argentina, Uruguai, Venezuela, Chile e outros países do continente. Na turnê decidem mudar o nome do grupo que de Teatro Folclórico Brasileiro, passa a se chamar Brasilianas. Embarcam para a Europa e se apresentam em várias cidades como Barcelona, Londres, Madri, Paris, Lisboa, entre outras. No total o grupo permaneceu quatro anos em turnê apresentando-se em 25 países.

Em Paris a Brazilianas ficou três meses em cartaz no Teatro Etoille, tempo suficiente para Haroldo fazer um curso de etnologia musical ministrado pelo antropólogo Roger Bastide e, principalmente, conhecer o então funcionário da embaixada brasileira e poeta, Vinícius de Moraes. O curso serviria para aprimorar o texto do espetáculo, já o contato com Vinícius teria desdobramentos artísticos futuros. O poeta apresentou-lhe o primeiro ato do texto para teatro, *Orfeu da Conceição*, de sua autoria. De volta ao Brasil Haroldo protagonizaria a peça no papel de Orfeu acompanhado das atrizes Lea Garcia (Mira) e Dirce Paiva (Eurídice).

61

*Orfeu da Conceição* estreou em 25 de janeiro de 1956 no Teatro Nacional do Rio de Janeiro com músicas de Tom Jobim e cenários de Oscar Niemeyer. A história baseava-se na tragédia grega do mito de Orfeu, músico da Trácia que, com sua lira, tinha o poder de encantar os animais e estabelecer uma perfeita comunhão do homem com a natureza. Adaptada para uma favela carioca, não faltavam associações com o carnaval e as escolas de samba.

Após *Orfeu da Conceição*, Haroldo atuou no teatro, trabalhou como jornalista, dirigiu musicais e fez carreira como diretor de programas na televisão. Escreveu quatro livros sobre a história do samba e do carnaval carioca: *Salgueiro, academia de Samba* (1984), *Na Cadência do Samba* (2000), *Cem Anos de Carnaval no Rio de Janeiro* (2001) e *As Escolas de Lan* (2002). Na década de 80 escreveu o livro *Fala Crioulo* (1982), composto de depoimentos de homens, mulheres e crianças sobre a experiência de ser negro no Brasil.

62 Atualmente, em plena atividade, trabalha principalmente no carnaval carioca e na televisão como comentarista. A seguir exploraremos um momento pontual na sua carreira como diretor e roteirista de cinema.

## **5 – Pista de grama: a norma como natureza**

Em 1957, um ano após a estréia de *Orfeu da Conceição*, Haroldo foi convidado para trabalhar no projeto de um filme intitulado Pista de Grama. O projeto era encabeçado por Wilson Nascimento, cronista de turfe do jornal Última

Hora. Formaram então uma empresa produtora, a Cineclan filmes, composta por Genil de Vasconcelos, Jayme de Faria Rocha, Haroldo Costa e Otávio Amaral. Com exceção de Genil, todos eram estreantes no cinema. A parte técnica foi entregue a Mário Del Rio, experiente fotógrafo e iluminador mexicano, nesse momento trabalhando na TV Continental. Haroldo Costa e Jaime Faria Rocha (este último escritor de novelas para a rádio Mayrink Veiga) ficaram encarregados do roteiro e do argumento. No desenrolar da pré-produção Haroldo acabou assumindo também a direção. Ele recorda:

63

*“Quando o Wilson propôs a idéia do filme o Jaime e eu fizemos a sinopse e ficamos encarregados de escrever o filme. Para a direção eu sugeri o Jorge Ileli, que era um diretor de cinema que fez aquele filme Amei Um Bicheiro. Eu conhecia o Ileli dos tempos da UNE, ele foi meu contemporâneo. Daí pensei: Poxa o Ileli vai ser o cara ideal! Começando a escrever o filme eu falei com ele, mas não aceitou porque estava envolvido com outros projetos (...). Aí na ausência ou na impossibilidade do Jorge Ileli sobrou pra mim. Eu*

*disse que nunca tinha dirigido um filme, mas os caras insistiram. Eu pensei: Como é que vai ser? Ai o Mário Del Rio que era um fotografo e iluminador experiente disse que tecnicamente me ajudava. Eu ficaria encarregado da concepção artística, e podia ficar tranqüilo quanto à concepção técnica. Bem, aí continuamos a escrever o roteiro e a pensar no elenco.”*

64

O filme conta a história de Luciano (Paulo Goulart) que esconde sua identidade de rapaz rico para trabalhar no haras de Patrícia (Yoná Magalhães), por quem está apaixonado. O haras, herança do pai, é cobiçado por dois vigaristas. No decorrer da história, Luciano livra a moça dos vilões, conquista sua confiança e restitui a figura masculina que faltava na vida da bela órfã. Daí para o seu amor é um pulo.

Esta história simples, quase banal, tinha o turfe como mote. A maioria das cenas foi rodada no haras Fidalgo, em Jacarepaguá, onde a equipe filmou durante 40 dias. A estréia aproveitou o calendário das corridas e ocorreu em 28 de julho de 1958, durante a semana do Grande Prêmio

Brasil. Em São Paulo o filme estreou com o título de *Um Desconhecido Bate à Porta*.

*O Pista de Grama* (1958) obteve reconhecimento da crítica. Ganhou os prêmios de melhor fotografia e melhor argumento no VI Festival de Cinema do Distrito Federal em 1958.

Embora escrito e dirigido por um ativista negro com passagem pelo TEN, *Pista de Grama* não apresenta qualquer novidade quanto ao papel dos personagens negros. Ao contrário, reproduz o estereótipo mais tradicional no que se refere às mulheres negras, o da empregadinha silenciosa e (ou) alcoviteira. É o caso das duas personagens: Marlene (Vera Regina) que trabalha no bar e funciona como uma espécie de coro comentando a ação dos personagens, e Lea Garcia, que faz a silenciosa empregada da casa que apenas entra, serve e sai. Rigorosamente, esta última não chega sequer a ser uma personagem já que não tem fala, duração no tempo e qualquer caracterização psicológica. Ela é a representação mais completa do estereótipo social decorrente

da escravidão que associa a mulher negra aos papéis sociais de servidão. Quando indagado sobre a representação racial no filme Haroldo respondeu:

*“No meu filme a questão racial aparece e aparece mal. Porque dentro da ideologia ou do formato de cinema que se fazia na época, e que era o que eu via, no meu filme a única personagem negra é a empregada. E isso é uma coisa que eu hoje abomino, quer dizer... Foi a Lea que fez a empregada. Uma empregada negra, você vê? Mas era a ideologia da época e era o que eu via na época. É por isso que hoje eu não condeno muita gente... Naquele momento era normal, todos os filmes que eu via, da Atlântida ou fora da Atlântida, a empregada era negra. Então eu botei a negra mais bonita que eu encontrei na época e que era a Lea Garcia no papel de empregada. Hoje eu me penitencio, faço minha mea-culpa. Não foi legal. Eu podia ter feito de outra maneira, podia ter feito um personagem negro, sei lá...”*

O depoimento é muito mais do que apenas uma mea-culpa. E o que é melhor ainda, nos ajuda a

pensar. Ao reproduzir o estereótipo do negro, o cineasta naturalizou um tipo de representação que era tido como norma pelo meio cinematográfico naquele contexto. As explicações de “normal” ou “o formato de cinema que se fazia na época”, mostram como ele acabou internalizando a experiência social de um campo cuja presença do negro e de reflexão racial eram mínimas. (Já afirmei em outro lugar que a experiência de dramaturgia do TEN simplesmente não foi absorvida pelo cinema.) Enfim, Haroldo, como a maioria das pessoas, tomou para si a norma como natureza. Agindo assim, o tratamento aos personagens negros dificilmente poderia ser outro. A questão racial só começaria a tomar forma no cinema brasileiro a partir da eclosão do Cinema Novo.

67

## **6 - O Negro como assunto: a questão racial no cinema novo**

Embora o tema tenha passado em brancas nuvens para a maioria dos analistas, a representação do negro esteve no centro das revisões

críticas, invenções e demarcação de fronteiras que deram origem ao Cinema Novo. O negro e aspectos da sua cultura e história, aparecem retratados na maioria dos filmes dessa primeira fase do movimento cuja temática é, basicamente, o Nordeste seco e distante, o litoral e a favela. É o que vemos em filmes como: *Aruanda* (1959-1960), de Linduarte Noronha, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, *Cinco Vezes Favela* (1962), de Carlos Diegues, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade, *Bahia de Todos os Santos* (1961), de Trigueirinho Neto, *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues. E nas produções que, embora rigorosamente não pertençam ao movimento, foram-lhes contemporâneas como: *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias.

Em 1965 realizou-se na Itália na cidade de Genova a V Resenha do Cinema Latino-Americano. Em uma das mesas realizadas, o cineasta e crítico David Neves apresentou sua tese: *O Cinema*

*de Assunto e Autor Negros no Brasil*, na qual reconhece o desconhecimento geral quanto à existência de filmes realizados por autores negros, mas destaca a existência de um cinema de assunto negro e indica os três modos como o tema veio sendo tratado até aquele momento.

*“O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável. A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanentes; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante, e; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro de seu contexto.”*

Apostando no encontro entre o cinema de autor e a pesquisa cultural, Neves avança para a definição de um cinema negro. Para tanto se detém na análise de cinco filmes realizados até aquele momento. Vejamos como ele aborda o tema negro em cada um deles.

*“Pode-se ver que, culturalmente, a manifestação de um cinema negro quanto ao assunto foi até hoje episódica e só tem sido abordada como via de consequência. Digo foi porque, no panorama cinematográfico brasileiro emergiram cinco filmes que serão, no método indutivo que proponho adotar aqui, as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil. Os filmes são: Barravento, Ganga Zumba, Aruanda, Esse Mundo é Meu e Integração racial.”*

70

Em torno de *Barravento* (1962) e *Ganga Zumba* (1964) o autor arma a maior parte da argumentação. Segundo ele, embora *Barravento* não tenha sido intencionalmente voltado para a discussão do tema negro, acaba fazendo-o por “via indireta”. Através das características naturais do realizador (seu inconsciente e temperamento

naturalista), o assunto negro (indolência, violência negra, africanismo, religiosidade) emerge suplantando a linha lógica e racional:

*“A história de Barravento é um pouco agitada e parecida ao aspecto formal do filme. Mais uma vez aqui, a intenção não foi a pesquisa de um ambiente negro, mas, das conseqüências do misticismo e das crenças, de uma coletividade de pescadores do litoral baiano. O fator negro não é a tecla sobre a qual se calca diretamente, mas, suas harmonias fazem, por via indireta, vibrar as cordas às quais aquele fator está mais ligado. Assim, tratando-se do misticismo (candomblé, lemanjá, etc.) não fala diretamente do negro? Quantas referências não se fazem aos territórios de além-mar de onde todos vieram? A impressão que agora se extravasa é a de que nada além de costumes negros se passa em Barravento, isto é, que procurando negar, chegamos a afirmação de um fato. A verdade é que, sendo um filme nascido num temperamento tão naturalista como de Glauber Rocha, as manifestações inconscientes suplantam as demais e o que era uma linha narrativa lógica, a análise racional de fenômenos concretos e decorrentes – o*

*misticismo e o subdesenvolvimento – sem a pesquisa de suas causas, passa a ser um emaranhado de idéias onde as teses negras, a violência negra, a indolência, o africanismo afloram com toda a força e buscam a prioridade no sentido geral do contexto do filme. À diferença dos demais, Barravento é um filme negro à outrance e, não fora a existência de Ganga Zumba, seria a melhor e mais elucidativa obra do gênero, no cinema brasileiro.”*

72

Já *Ganga Zumba* (1964) é o filme negro por excelência, pois foi “(...) inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se imortalizam por ela. Num sentido restrito esse é o único filme de assunto negro feito pelo cinema novo.” *Aruanda* (1959-1960) e *Ganga Zumba*, são os únicos filmes que tratam do assunto quilombo no começo dos anos 1960. *Aruanda* é identificado como uma obra primitiva: “*Com uma simplicidade que lhe extirpa toda a lógica, porém, que lhe faz crescer o interesse transpirado, Aruanda progride tosco, fazendo como um leal nordestino, da humilda-*

*de, a sua arma mais perigosa. Um quilombo no Brasil, hoje!"*

Sobre *Esse Mundo é Meu* (1964) de Sérgio Ricardo, Neves destaca sua intenção de tratar de um tema anti-racista. Seleciona cinco características do filme: a) primitivismo formal; b) força natural e espontânea; c) musicalidade e ritmos contraditórios; d) problemas raciais. Finalmente, quanto à *Integração Racial* (1964), documentário dirigido por Paulo César Saraceni sobre a formação racial brasileira, escreve:

*"Integração Racial, de Paulo César Sarraceni, finalmente passa um nível ainda acima de Ganga Zumba com o intuito de indagar o provável espectador sobre os problemas aos quais a cor está ligada não necessária, mas, tipicamente (...) Nos momentos em que o tema negro dele participa verifica-se que pela primeira vez se procura um juízo crítico (digo "pela primeira vez" porque Ganga Zumba era mais um a decantar as qualidades e as possibilidades dos negros, pois já partia das origens) a respeito do problema e sua situação atual no Rio e indiretamente no Brasil."*

Segundo Neves, o Cinema Novo inaugura outro tratamento na representação do negro em que se evita a indiferença e o exotismo. O texto chama a atenção para a diferença entre o filme negro (os filmes acima), o filme indiferente à questão racial e o filme racista. Este último corresponde, segundo o autor, à tradição advinda da Vera Cruz.

74

*“O cinema brasileiro, tem felizmente uma interessante tradição anti-racista. Salvo num setor específico, oriundo da crítica, que procura forçar uma saída para nossos filmes, alegando busca de universalidade. Há alguns exemplos desse racismo indireto (o “arianismo” escandinavo – Bergman e Sternberg – são chaves mestras dessa escola que às vezes se apresenta evidente em Ravina, de Rubem Biáfora), às vezes se dissimula nos meandros da própria ambigüidade. Eis uma das conseqüências mais funestas da tentativa industrial que foi a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, marco negativo da história cinematográfica brasileira que em 1949 estabeleceu em São Paulo um imenso parque industrial completamente dominado por estrangeiros sobretudo técnicos e artistas que introdu-*

*ziram e cultivaram o inegável espírito expressionista (ariano?) que ainda hoje temos dificuldade de afastar de nossos filmes.”*

Os filmes do Cinema Novo são anti-racistas porque promovem uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor faça qualquer diferença. Usa como exemplo *Barravento* em que o personagem Firmino (negro) é o porta-voz do cineasta (branco). Segundo Davi Neves, o Cinema Novo pretendeu representar o negro (como tema ou assunto) sem reproduzir os preconceitos anteriores (indiferença, exotismo, exploração comercial, racismo). Nessa concepção, a cor era indiferente, mas não negligenciável: *“Na maioria das vezes a cor não é percebida objetivamente, pois se tornou uma presença natural e de menor importância.”* Evidentemente, a indiferença quanto à cor aqui, refere-se ao modo como o negro vinha sendo retratado até aquele momento no cinema. O argumento está em fase com as investidas mais gerais do grupo Cinema Novo nas suas estratégias de diferenciação em relação aos filmes da

Vera Cruz (racistas) e os filmes da chanchada (comerciais, exploradores do exotismo). Ou seja, a cor não deveria lembrar as representações estereotipadas identificadas como racistas.

Após a *V Resegna*, a Revista Civilização Brasileira promoveu um encontro com os diretores Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni e Alex Viany para avaliar a participação do Brasil no congresso. No balanço, a questão sobre um cinema negro aparece associada ao cinema africano, que, naquele momento, era protagonizada pelo Cinema Novo. Ou seja, o Cinema Novo era o cinema negro. Declarou Gustavo Dahl:

76

*“Uma coisa que também me pareceu muito boa é o interesse dos africanos pelo cinema brasileiro. O colóquio sobre o cinema africano era um pouco um colóquio sobre as possibilidades do cinema negro, sobre um cinema que ainda não existe. Em verdade, em matéria de cinema negro, o que se pode discutir foi o cinema brasileiro. E isso de tal modo que os africanos, quando queriam discutir seus problemas,*

*se referiam freqüentemente aos filmes brasileiros e mais especialmente a Ganga Zumba, que estava muito perto das coisas que eles queriam fazer. (...) Portanto as coisas que mais me impressionaram em Gênova foram, de um lado, a imensa capacidade de diálogo com os africanos (...). Em verdade, pode-se mesmo dizer que eles torcem para que nós possamos, para que tenhamos condições de salvar um cinema que, em seus países, está morre não morre.”*

Quatorze anos depois (1979), um texto de outro notório cinemanovista, Orlando Senna, procurou analisar a representação do negro no cinema brasileiro. Para tanto, dividiu a história do cinema no Brasil em três fases, utilizando-se de metáforas raciais. A primeira corresponde ao “cinema branco” e vai de 1898 até 1930. Foi marcada pelo etnocentrismo de um modelo branco europeu em que se evitou a representação do negro nos filmes.

A segunda fase é a do “cinema mulato” e ocorreu após a Revolução de 30. Foi influenciada pela emergência dos novos paradigmas sobre a

mestiçagem postas pelo livro de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, publicado em 1933. Seu ápice deu-se principalmente com os dramalhões e as chanchadas produzidas pela Atlântida. A avaliação não é imparcial e, como no texto de David Neves, aponta para o caráter comercial e de exploração do exotismo dos filmes produzidos nesse período. Mais uma vez a pobre chanchada recebe a crítica:

78

*“No alvorecer dos anos 50 o Cinema Brasileiro tem uma concepção meramente epidérmica do negro: principalmente a fêmea negra (como reflexo do machismo de nossa sociedade) é apresentada e oferecida como objeto de prazer. A incidência dessa utilização do Corpo negro cresce geometricamente da Chanchada da Atlântida até a pornochanchada dos anos 70, que ocorre na mesma época em que a ‘indústria da mularia’ se organiza e aumenta seus lucros. Em toda uma linha de comédia a mulher negra é vista numa situação de Senzala, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida (a presença de um ator do porte de Grande Otelo nesta linha de comédia não é bastante para descaracterizar*

*esse tratamento – mesmo porque a lucidez, o talento e a garra dos nossos grandes artistas negros nunca conseguiram furar o bloqueio que o Cinema impõe às suas aspirações e reivindicações). Difundindo uma imagem colonial e estereotipada do negro – animal de carga ou objeto sexual – esta parcela do Cinema Brasileiro evoca e confirma o sentido pejorativo da palavra mulato (que vem de mula).”*

A próxima fase é a do Cinema Novo, batizada de “negro/povo”. Diferente de Neves, aqui a linha de continuidade é buscada nos filmes de Nelson Pereira dos Santos. Para Senna o tema negro é tomado como metáfora do povo pobre, favelado e oprimido:

*“No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em Rio Zona Norte, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos.”*

Embora representem uma mudança substancial no tratamento da questão racial, principalmente

quando comparados aos filmes do período anterior. Para o autor, trata-se de um cinema de esquerda em que as representações do negro estão submetidas às lutas políticas que marcaram o período.

Como fizera David Neves, Senna retoma *Barravento* e *Ganga Zumba* como as duas principais abordagens do negro feitas pelo Cinema Novo: "Pelo próprio assunto e pelo tratamento que lhe é dado, pela imagem propositiva do negro em sua luta libertária, *Ganga Zumba* compõe (completa) com *Barravento* a indicação ideológica básica do Cinema Novo no que diz respeito ao Negro Brasileiro."

80

Embora veja em *Barravento* principalmente uma discussão sobre a alienação, nos termos cepecistas (regra das interpretações sobre o filme na época), levanta uma interessante hipótese sobre o conflito entre os dois personagens negros principais do filme (Aruã e Firmino). Sugere que a luta de capoeira entre os dois pode ser interpretada como um desafio de Aruã à identidade

negra de Firmino, já que este ficara ausente da aldeia morando na cidade. Isto é, uma forma da comunidade dos negros pescadores de testar e manter sua identidade étnica. O conflito Aruã/Firmino expressaria assim uma tensão entre a manutenção da identidade dos negros e a transformação advinda da cidade personificada em Firmino.

Senna não desenvolve sua interessante hipótese, mas num certo sentido, ela se encontra com algumas das observações do crítico Ismail Xavier sobre o filme. Para Xavier, *Barravento* não comporta um discurso unívoco do tipo revolucionário nos termos cepecistas. Ao contrário nele oscilam dois níveis discursivos e que atuam em pé de igualdade. A dimensão mágica e religiosa (espaço simbólico das crenças da comunidade) contamina a dimensão racional e revolucionária do personagem principal Firmino. Se assim for, o dado racial não é nem inconsciente e tampouco secundário, como vimos em *Neves*, mas está no centro do discurso político de *Barravento*.  
Escreve Xavier:

*"(...) quero evitar a idéia de que existe uma intenção racional que se manifesta no esqueleto da história, mais consciente e controlável, contraposta à expressão de disposições inconscientes, descontroladas e irracionais, na textura de imagem e som. Quero sublinhar exatamente o oposto: é todo o filme que se contorce para que nele desfile a oscilação entre os valores da identidade cultural – solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão – e os valores da consciência de classe – solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração do trabalho."*

Já *Ganga Zumba*, segundo Senna, tem o mérito de fazer um *"resgate pelo cinema (ou pela cultura dominante) do peso e da projeção histórica do negro na formação do País."*

Para finalizar vale lembrar que o tratamento dado aos personagens negros, as formulações nos textos e depoimentos dos cineastas devem ser vistos da perspectiva de aproximação com a cultura popular que caracterizou a atuação dos artistas vinculados à esquerda nacionalista. A

radicalização do processo político e o desfecho trágico do golpe militar dado em 1º de abril de 1964 interromperam esse processo.

Novas representações do negro aparecem na década de 70, informadas agora pelo acúmulo crítico que representou a clivagem cinemano-vista e os movimentos negros estadunidense e africano.

### **7 - Diretores negros: quem são?**

Apresento a seguir alguns diretores negros. Não cabe neste texto tratarmos de todos, embora não sejam muitos. Aqui veremos, apenas de passagem, os mais conhecidos, cuja visibilidade foi possível pela divulgação dos seus filmes em mostras e festivais de cinema. O tratamento tampouco será analítico, mas apenas informativo.

83

Como vimos acima, os realizadores do Cinema Novo, na busca pela realidade do País e do homem brasileiro, construíram novas representações do negro em que os antigos estereótipos foram condenados e abolidos. No plano

profissional, essa nova mentalidade possibilitou a inserção de atores negros na atividade cinematográfica. Milton Gonçalves, Waldyr Onofre, Antônio Pitanga, Lea Garcia, Jorge Coutinho, Haroldo de Oliveira, Luiza Maranhão e Eliezer Gomes são alguns nomes que tiveram suas carreiras marcadas pela passagem e pelo movimento. Nos anos 1970, alguns desses atores passarão para a direção cinematográfica como, por exemplo, Zózimo Bulbul, Waldyr Onofre e Antônio Pitanga.

84

Em seguida apresento um rápido inventário sobre alguns diretores negros surgidos nas décadas de 70 e 80. A quase completa ausência de dados e estudos nesse sentido dificultam uma classificação mínima que seja. O levantamento abaixo portanto é parcial, apenas o esboço do que, espero, sejam os futuros trabalhos nesse sentido.

O primeiro destes atores a enveredar para a direção foi Zózimo Bulbul. Em 1974 realizou seu primeiro trabalho, *Alma no Olho*. O título

foi inspirado no livro do líder dos Panteras Negras Eldridge Cleaver, *Alma no Exílio*. O livro de Cleaver foi publicado em 1968 nos EUA e no Brasil em 1971. Tornou-se leitura corrente entre os intelectuais negros brasileiros, quase todos, naquele momento, antenados com os movimentos políticos que ocorriam na África e nos EUA. Aliás, nesse sentido, reflete totalmente o ideário da negritude afro-americana na história e na banda sonora: a música Kulu se mama, de Julian Lewis, executada por Jonh Coltrane entra em "off", enquanto o ator (Bulbul), por meio de pantomimas, conta a história da diáspora negra, desde a África até os dias atuais. No final o personagem vestido de roupa africana quebra a corrente branca que o prende pelos punhos. A mensagem não poderia ser mais política: a liberdade definitiva só virá com a assunção da negritude cujo símbolo é a África.

85

Dedicado ao saxofonista John Coltrane, *Alma no Olho* é um dos poucos filmes (talvez único) que absorveu na época as influências do protesto negro norte-americano. Embora a parcela mais

ativa dos ativistas negros brasileiros já tivesse construído uma agenda política informada do ideário da negritude pelo menos desde o final da década de 60. No cinema vivia-se ainda a ressaca do golpe militar entre a goiabice de intelectuais de esquerda em crise e o desbunde tropicalista. Aliás, aqui gostaria de ratificar o que venho repetindo nesse texto aqui e ali sobre a quase completa ausência de uma reflexão (menos no teatro talvez que nas outras artes) da experiência dos negros urbanos e de suas lutas políticas nos filmes brasileiros. Nesse sentido, *Alma no Olho* é absolutamente moderno e aponta para uma representação do negro descolada do culturalismo nacionalista quase sempre elitista e conservador.

Em seguida Bulbul dirige com Vera de Figueiredo o curta *Artesanato do Samba* sobre os preparativos do carnaval carioca. Ainda em 1974, sentindo-se acuado pela repressão desencadeada com o golpe militar, Bulbul parte para um auto-exílio europeu retornando somente em 1977. Em 1980 dirige seu terceiro curta-metragem, *Dia de Al-*

*forria?*, sobre a vida do sambista e fundador da escola de samba Império Serrano, Aniceto do Império. O filme é de uma reverência completa com o velho sambista, representante da cultura negra carioca. Reflete, assim, a postura política da intelectualidade negra que marcou o final da década de 70 e início da de 80 desde a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU). Nos letreiros iniciais de *Dia de Alforria?* lê-se: "*Dedicado a Zumbi dos Palmares e todos os quilombolas mortos e vivos.*"

87

A afirmação da cultura e da história do negro foi fundamental para o ativismo negro desde o final da década de 80. É nessa chave que Bulbul realiza o seu primeiro longa-metragem, o documentário *Abolição*, lançado em 1988, durante as comemorações do centenário da Abolição.

Ousado, o filme pretende contar a história do negro desde a abolição. O que, aliás, o faz, a partir de entrevistas com artistas, ativistas, historiadores, políticos e intelectuais negros. O dado político percorre todo o filme na base da

denúncia de que nada mudou desde a abolição até agora. No entanto, há um discurso mais interno, que se manifesta quando mostra uma equipe de cinema formada por negros montando os sets e filmando. Uma mudança e tanto! O que vemos está mediado pelo olhar dessa equipe. Assim, não se trata apenas de contar a história do negro, mas de um ponto de vista negro sobre a história. Nesse sentido *Abolição* (1988) é um programa ampliado de *Alma no Olho*, de 1974.

88

Em 2001, filma *Pequena África*. Utilizando como mote a descoberta de um cemitério de escravos, volta-se para os seus temas preferidos: a história do negro e do samba cariocas. Atualmente Bulbul realiza vídeos e prepara a produção do seu segundo longa-metragem.

De origem humilde, Waldyr Onofre, antes de se tornar ator trabalhou como serralheiro, ferreiro e técnico eletrônico. Começou na carreira cursando radioteatro com Berliet Junior. Estudou dramaturgia, interpretação e direção

no Conservatório Nacional de Teatro com João Bitthencourt. Depois, interpretação com o norte-americano Jack Brown. Na década de 60, como vários atores da sua geração, ingressou no Centro Popular de Cultura (CPC) onde fez teatro de agitação política. Foi ator no filme *Cinco Vezes Favela* (1962) e em vários outros no começo do Cinema Novo.

Em 1976, se inicia na direção com o filme *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, uma comédia divertidíssima sobre uma professorinha, Dona Ritinha (Maria do Rosário), que depois de casar virgem não encontra satisfação com o marido Mário (Ivan Setta), sempre ocupado em ganhar dinheiro. Decidida a levar uma vida mais liberal, torna-se amante do padeiro português Marques (Paulo César Pereio) e depois do malandro de praia Saul (Haroldo de Oliveira) para quem a vida se resume na máxima: "*A gente lambe o selo, se colar colou.*" Enciumado, o padeiro Marques tenta armar um flagrante de adultério. A professorinha vira então uma Pombajira.

Waldyr ofereceu o roteiro de *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* para Nelson Pereira dos Santos. Nelson que se recusou, pois acreditava que Waldyr conseguiria traduzir melhor do que ele o imaginário das pessoas de Campo Grande onde o filme foi idealizado. Entrou como produtor e ajudou o amigo à concluir o filme. Segundo Waldyr, o apoio de Nelson foi fundamental pois os outros realizadores olhavam-no com muita desconfiança. Sentia-se discriminado por não ser um intelectual. Nelson Pereira, por sua vez, me declarou em uma entrevista sobre sua completa confiança em Waldyr como diretor. Após o filme Waldyr continuou a trabalhar no cinema, inclusive como diretor de elenco (um dos mais requisitados), mas ainda não voltou a dirigir um projeto seu.

O baiano Antônio Pitanga é fruto da *avant gard* baiana que nos anos 50 e 60 agitaram a cidade de Salvador nas áreas da literatura, arquitetura, música, artes plásticas e cinema. Trabalhou no primeiro longa-metragem dirigido na Bahia, Bahia de Todos os Santos, realizado pelo paulista

Trigueirinho Neto, em 1960. Depois, em *Barra-vento* de Glauber Rocha de 1962. A carreira no Cinema Novo foi das mais prolíficas, trabalhou com os principais realizadores do grupo. Em 1978 dirige seu primeiro e até o momento único filme, *Na Boca do Mundo*. Com argumento de Carlos Diegues, companheiro de outros trabalhos (*Ganga Zumba* (1964), *A Grande Cidade* (1965), *Quando o Carnaval Chegar* (1972), *Joana Francesa* (1973), etc. O filme conta a história de um triângulo amoroso entre os personagens Clarisse (Norma Benguell), Antônio (Antônio Pitanga) e a belíssima Terezinha (Sibéle Rúbia).

91

Outro diretor desse período é Odilon Lopes. Em 1970, dirigiu no Rio Grande do Sul, *Um É Pouco, Dois É Bom*, com roteiro de Luiz Fernando. Odilon começou sua carreira ainda na fase da chanchada como ator e assistente dos principais diretores do gênero. Trabalhou com Watson Macedo, Ronaldo Lupo e Roberto Farias. Na década de 60, residindo em Porto Alegre, ingressou na TV Piratini como cinegrafista e ator. Transferiu-se em 1964 para a Televisão Gaúcha onde

permaneceu como diretor de TV. Nesse período fez reportagens sobre as guerrilhas da Bolívia e o julgamento de Regis Debray. Realizou ainda diversos documentários para a televisão.

Um dos diretores negros com maior filmografia realizada, Agenor Alves dirigiu seus principais filmes de longa metragem na Boca do Lixo em São Paulo. Genericamente designados de porno-chanchadas, seus produtores têm outras formas de se referirem a eles. Agenor, por exemplo, prefere definir-se como realizador de filmes policiais e de aventuras. As cenas de nu feminino, garante, são apenas recursos para atrair o público masculino para os filmes. Agenor também lambe o selo...

Agenor iniciou a carreira como fotógrafo. Seus primeiros trabalhos foram comerciais e documentários filmados em super-8 e 16 mm. Em 1979 realizou seu primeiro filme de longa-metragem, *Tráfico de Fêmeas*, protagonizado por Tony Tornado. Encantado com o retorno comercial dirige no ano seguinte *Noite de Orgia* e *As*

*prisioneiras da Ilha do Diabo*. Em 1981 é a vez de *A Volta De Jerônimo no Sertão dos Homens sem Lei* com Alberto Ruchel (O Cangaceiro) no papel principal. No mesmo ano realiza *Cafetina de Mulheres Virgens e*, em 1984, *Lídia e seu Primeiro Amante*. Em 1987 filma uma das suas últimas pornochanchadas, *Eu matei o Rei da Boca*. Atualmente Agenor se prepara para filmar *O Mistério da Maria do Ingá*, sobre a lenda que deu origem à cidade de Maringá.

Seria ilusório procurar estabelecer qualquer unidade estética entre esses realizadores apenas pelo fato de se declararem negros. A construção de um cinema negro, ou que encene representações das relações raciais, não é monopólio de um grupo étnico. Notáveis diretores brancos dirigiram filmes que tematizaram o negro e sua situação: José Carlos Burle, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Roberto Faria, Antunes Filho, entre outros.

Ademais, em uma atividade tão subjetivada como o trabalho artístico à busca da unidade

é muito mais um desejo e um programa do analista e do crítico estudioso que dos artistas. No entanto, em alguns contextos específicos, os artistas podem-se organizar em grupos de interesses e reivindicarem políticas para si. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, no final da década de 90, cineastas e atores negros se mobilizaram para reivindicar novas formas de representação racial no cinema e televisão.

### **8 - Tem que ser, deve ser, tem que estar, tem que ter: Dogma Feijoada e Manifesto do Recife**

94

A primeira dessas manifestações deu-se em São Paulo a partir da mobilização de alguns diretores iniciantes. Desde 1998, alguns documentaristas e curtas-metragistas vinham mantendo contatos informais e tomando conhecimento dos trabalhos uns dos outros. Em 1998, por exemplo, Billy Castilho teve seu curta *Ordinária* exibido no 9º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. No ano seguinte Jeferson De e Noel Carvalho participam do mesmo festival com os filmes: *Gênesis 22* e *O Catedrático do Samba*.

Este último co-dirigido com o cineasta Alessandro Gamo. No mesmo ano, Jeferson De e Daniel Santiago organizam, dentro do festival de curtas, um encontro no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) em que comparecem outros diretores. Entre eles Celso Prudente, Agenor Alves e Ari Cândido. Prudente e Cândido vinham de experiências em documentários rodados no exterior. O primeiro realizou em Cabo Verde o filme *Amor no Calhau*, em 1992. Antes (1987) realizara *Axé: a alma de um povo*. Cândido, por sua vez, filmou em Paris o curta *Martinho 77*, sobre a passagem do cantor Martinho da Vila pela cidade. Nos anos 80 co-dirige *Pourquoi l'Erythrée?*, uma produção franco-tunisiana sobre a guerra da Eritrêia. Participaram ainda deste encontro os cineastas Rogério Moura, Valter José, o poeta Arnaldo Conceição e o fotógrafo Luís Paulo Lima.

95

No ano seguinte (2000) o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo abriga uma mostra de diretores negros. Para tanto realiza um debate em que o cineasta Jeferson De apresenta seu manifesto *Dogma Feijoada* que

apregoava sete mandamentos ou regras para o cinema negro. São eles: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exeqüível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

96 O manifesto foi rapidamente absorvido na imprensa e pelo meio, gerando certa polêmica. Alguns achavam-no meramente imitação do movimento Dogma criado pelos realizadores europeus. Outros tomaram-no como forma de racismo negro. O conceito de dogma incomodava os adeptos do mito da liberdade de criação e os mais maquiavélicos viam nele apenas um golpe de marketing para promover o cineasta. Talvez fosse mesmo um pouco de cada coisa, mas só os mais atentos entenderam o tom provocativo do manifesto e o seu modo jocoso, chanchadesco e

simpático (tão brasileiro e nada europeu, enfim) de tratar de temas sérios. No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada canibalizou o Dogma europeu e, de quebra, abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, sem o rancor e as queixas que caracterizam esses movimentos. De forma direta, objetiva e rápida tentava criar uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro.

Nos anos seguintes esses mesmos realizadores passaram a se encontrar sistematicamente. Criaram um nome para o grupo chamado de Cinema Feijoada e mantiveram um sítio na Internet até 2004. Promoveram mostras e debates sobre a representação do negro no cinema. O impacto e as discussões geradas pelo manifesto contribuíram para o deslanche da carreira de alguns dos membros do grupo, dando-lhes visibilidade. Alguns deles chegam agora à direção de filmes de longa-metragem.

O grupo Cinema Feijoada foi a primeira afirmação pública de diretores negros. O que é da

maior importância uma vez que o modelo de produção brasileiro concentra o poder de decisão nos diretores. Assim sendo, o manifesto do grupo, vai ao âmago das questões (inclusive raciais) que envolvem a representação, que é, exatamente, o de discutir quem detém o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social, e dos outros.

98

Na mesma linha, outro manifesto foi lançado em 2001 durante a 5ª edição do Festival de cinema do Recife. Atores e realizadores negros assinaram o Manifesto do Recife em que reivindicavam: 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-descendentes. 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e

religiosa da população brasileira. O manifesto foi assinado por Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceixa, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bubul. No mesmo festival foi apresentado o filme *A negação do Brasil* (2000), dirigido por Joel Zito Araújo, documentário que analisa o tratamento estereotipado dado aos personagens negros no audiovisual. O filme em si é um manifesto audiovisual sobre a necessidade de se construírem representações democráticas do Brasil.

99

Os dois manifestos vão ao encontro das reivindicações antigas do movimento negro. Pelo menos desde meados dos anos 1940 artistas, intelectuais e ativistas negros e brancos lutam contra representações racistas. O Teatro Experimental do Negro (TEN), por exemplo, foi fundado em 1945 contra a prática do *blackface*, naquele momento corrente nos palcos e telas. O TEN foi um marco do que o sociólogo Antônio Sérgio A. Guimarães definiu por modernidade negra,

a saber: uma forma de incorporação do negro à cultura ocidental cuja autonomia está baseada na auto-representação. Nos anos seguintes esta modernidade manifestar-se-á das mais variadas formas na literatura, artes plásticas, teatro e cinema. Os grupos que compuseram o Movimento Negro Unificado (MNU) no final da década de 70 elaboram uma ampla agenda em que a democracia passava necessariamente pela luta contra o racismo. A questão da auto-representação esteve no cerne dessa agenda política. Na década de 90 ela se renova a partir da reivindicação de políticas de ações afirmativas levadas a cabo pela militância negra organizada em ONGs, cursinhos pré-vestibulares para a população de baixa renda, organizações de mulheres negras e universitários negros posicionados nas principais universidades públicas do País.

Fiz essa rápida digressão apenas para evitar que o trabalho coletivo e histórico que significou e significa a realização de filmes, manifestos e reivindicações sejam interpretados a partir de apressados protagonismos e lideranças de úl-

tima hora. A luta anti-racista é um processo de vitórias e derrotas e, portanto, um acúmulo de experiências sobre as quais outros negros, brancos, mestiços, homens e mulheres identificados com os valores da democracia e da civilidade construíram suas demandas. Os realizadores negros que hoje pautam uma nova imagem do negro e por extensão do Brasil, certamente trazem o acúmulo das reflexões precedentes e apontam para novas formas de entendermos e transformarmos nossa realidade o País e cada um de nós mesmos.

101

***Noel dos Santos Carvalho***



*Noel dos Santos Carvalho*

Integrante do grupo "Dogma Feijoada". É formado em Ciências Sociais pela USP com mestrado em Multimeios pela Unicamp. Realizou os documentários "O catedrático do samba" (1998) e "Novos quilombos de Zumbi" (2004). Atualmente realiza pesquisa para doutoramento em Sociologia.

À Dona Sônia, minha mãe,  
e a todos os que estiveram  
comigo transformando estas  
páginas em imagens em  
movimento.

***Jeferson De***



Só de raiva, filme com amor.



*Jeferson De em São Paulo*

## Prefácio

Os roteiros aqui apresentados tornaram-se meus primeiros curtas-metragens exceto o inédito *O Vampiro do Capão*. Eles foram exibidos em festivais, mostras e eventos brasileiros e internacionais e eventualmente são exibidos na TV.

Longe de serem uma cópia fiel do que se pode ver na tela, estes roteiros representam minhas primeiras idéias que, ao serem transportadas do papel para o processo de produção cinematográfica, sofreram algumas alterações.

107

Preferi publicá-las assim, como material quase bruto, onde se pudessem encontrar imperfeições nesta transposição, mas que também podem ser, se comparado aos filmes, uma amostra do meu processo de aprendizado nestas primeiras metragens.



# **Distraída para a Morte**

Curta-metragem de Jeferson De



# DISTRÁIDA PARA A MORTE



*Distraída para a Morte* foi um roteiro com várias fontes de inspiração. Uma delas foi a canção homônima do cantor pernambucano Otto, um músico ligado ao movimento *mangue beat*, que me interessava muito naquele momento. Ao mesmo tempo, li uma reportagem no jornal que abordava a morte de um garoto pichador. Segundo o repórter, o menino tinha pichado alguns prédios de madrugada com outros colegas. Por algum motivo tinha despencado lá de cima e foi abandonado por seus amigos. Ou seja, ao amanhecer, o adolescente estava estatelado com várias latinhas de *spray* ao seu lado.

111

Afora, o horror que este tipo de morte-suicídio pode causar, o que me chamou a atenção foi o fato de ele estar abandonado pelos amigos, e este se tornou o mote do filme.

Resolvi escrever o roteiro centrado na questão da cidade que não acolhe estas

crianças e adolescentes em seu ambiente urbano, as quais vagam dia e noite procurando distração. Troquei as pichações do noticiário por outro tipo de “roleta russa”, o personagem principal virou uma menina e procurei explorar algumas locações símbolos deste universo.

Foi um filme em que fui me distanciando do convívio diário da universidade. As ruas da minha cidade reclamavam uma certa urgência, ao escrever o roteiro de *Distraída para a Morte* eu também percebi que o *Dogma Feijoadada* (desenvolvido no universo da academia) ia tornando-se realidade.

## SINOPSE

Três adolescentes negros caminham na metrópole.

O que pensam?

Sem destino, "distraídos", perambulam por vielas, ruas e grandes avenidas. Os dois meninos riem de suas próprias piadas racistas, enquanto a moça os observa calada. Três experiências, três formas distintas de perceber o mundo, unidas por uma brincadeira de vida ou morte. Quem se aventura a atravessar a rua, a transgredir os limites, a transpor a calma aparentemente segura? Há quem prefira arriscar tudo (ou seu nada) em busca de sentido.

113

**DISTRAÍDA PARA A MORTE** é um filme sobre a força que provém da fragilidade. Do amor que nasce das tragédias cotidianas.

## ROTEIRO

### Seqüência 01

#### Ensaio de rap – Int. / Dia

Boca de um jovem negro, MC, pronuncia:

MC JEF

...E no enterro, pra que trabuco. Matar defunto não é legal. Eu só chorei porque era um pobre que estava ali...

114

#### Créditos iniciais.

MC JEF

Agora é nós na fita. Essa é a minha cidade esse também é o meu país, então se liga que a parada é a seguinte: com meu mano Hébano comandando as pickups. Aqui é o Mc Jef. Na contramão das estatísticas, 25 anos, mais preto do que nunca.

É, eu continuo vivo, muito vivo no Brasil. Direto de SP, essa panela de pressão, onde tragédia pouca é bobagem. Mandando bem, mandando

vem. Trazendo informação e diversão. Chega mais irmã, chega mais irmão. Então é com você meu mano Xis, que agora é nós na fita.

Primo, Dedé e Carlinhos assistem a um ensaio de um grupo de rap. O DJ faz malabarismos a fim de impressionar os garotos, o Rapper se contorce entre várias feições e o refrão da música.

A sala é pequena e o calor aumenta. O DJ tenta ajeitar os botões na mesa de som. Aos poucos, Primo, Dedé e Carlinhos vão entrando no clima e passam a dançar, acompanhando a batida da música e tentando cantar o refrão. Carlinhos começa a batucar na mesa de som onde o menino de lenço trabalha sério.

115

Sob o olhar mal-humorado do Rapper, Carlinhos distraidamente esbarra na mesa do DJ e desliga tudo. O Rapper aproxima-se de MC.

## RAPPER

Jef! Já não te falei pra não trazer teu irmão e esses pivetes aqui no ensaio?

Rapper vira-se para os três, que estão assustados.

RAPPER

Rapa fora, bando de babacas, vão limpar as fraldas, bando de...

(observa maliciosamente o corpo de Dedé)

Ô, irmã, se você quiser ficar, você pode!

Dedé percebe no olhar a má intenção do Rapper.

DEDÉ

Vai se danar.

116

## **Seqüência 02**

### **Avenida movimentada – Ext. / Dia**

No trânsito engarrafado da cidade vemos pessoas sérias dentro dos automóveis, algumas fecham os vidros ao parar no farol onde crianças e velhos pedem dinheiro. Dedé observa uma menina adolescente com o filho no colo. Ela, Primo e Carlinhos caminham entre os automóveis. Carlinhos, com seu *skate* desliza na rua. Também pedem e descolam um dinheiro e de vez em

quando conversam entre si demonstrando muita alegria e animação. Primo cantarola uma música que ouve no rádio de um dos carros. Dedé cantarola o mesmo trecho da música, em seguida conversa rapidamente com uma senhora que lhe entrega um livro e vai sentar-se na mureta que divide a avenida. Primo observa Dedé e vai se sentar ao lado dela. Ela observa Carlinhos deslizando entre os carros, passando pela adolescente. Dedé repara nela novamente. Primo lhe dá um leve empurrão.

PRIMO

Diz aí neguinha, o que quer dizer, responsabilidade?

DEDÉ

Olha no dicionário, seu burro!

PRIMO

Cê tá brava, é?!

(passando ao mão no cabelo de Dedé)

Tá injuriada neném?!

DEDÉ

Vai se foder Primo.

PRIMO

Calma. E esse livro?

## DEDÉ

Pro seu “entendimento”, nesse livro aqui...

(acaricia o livro)

...não tem nada pro seu bico. É daquela mulher lá.

(Ela aponta para a senhora negra que caminha empurrando um carrinho cheio de sucata).

Ela trabalha na rua e nas horas livres escreveu este livro aqui.

(acaricia a capa do livro).

118

A velha senhora negra, que é catadora de papéis, caminha com seu carrinho de mão carregando papelões. Ela olha na direção de Dedé e sorri.

## PRIMO

Como é o nome dela?

## DEDÉ

Carolina... Carolina de Jesus.

A velha senhora se distancia em meio ao trânsito caótico. A velha, enquanto caminha olha para trás e comenta...

## CAROLINA DE JESUS

Hoje quando eu catava papel na avenida, eu vi a Dedé com dois meninos pretos. Eu cheguei perto dela e disse no ouvido para ela tomar cuidado com eles porque esses meninos vão virar homens negros e com eles nós tem que ter muito cuidado.

### Seqüência 03

#### Bar – Int. / Dia

Os dois amigos chegam a um bar. Alguns negros fazem uma roda de batucada em frente ao bar. Carlinhos observa as fotos na parede onde aparecem pessoas negras e brancas (Pelé, Rivelino, Leônidas e Zé Maria).

119

#### PRIMO

(pondo o dinheiro no balcão)  
E aí, Portuga dá uma cerveja?

#### PORTUGA

(pegando os copos de plástico, a cerveja e os colocando sobre o balcão)  
Portuga é a mãe, eu sou de Angola... angolano.  
De Luanda e não de Lisboa.

## CARLINHOS

(segurando os copos)

Angola, Portugal, é mesma coisa, você fala que nem o dono da padaria.

## PORTUGA

(enchendo os copos)

Ô analfabeto, Luanda é Luanda, Lisboa é Lisboa. É que nem confundir tua mãe com a Vera Fischer.

Primo dá o copo para Carlinhos e saem.

120

## PORTUGA (off)

Desgraçados, não conhecem geografia, história...

Os meninos saem do bar.

## **Seqüência 04**

### **Praça – Int. / Dia**

Dedé sentada num banco observa a chegada dos amigos. Primo senta ao lado dela, enquanto Carlinhos se ajeita sobre o skate no chão.

PRIMO

Diz aí Carlinhos, se você tiver que matar um judeu e um preto qual dos dois você mata primeiro?

CARLINHOS

Sei lá, cara!

Dedé mexe os lábios e repousa a mão suavemente sobre o ventre. Carlinhos olha sério para ela.

CARLINHOS

Tá bom, vai... Aí o preto se fode primeiro.

121

PRIMO

Errou. Você tem que matar primeiro o judeu. Porque você sabe, primeiro a obrigação depois a diversão.

CARLINHOS

Então tá bom, escuta essa: você sabe por que no kinder ovo o preto fica por fora?

PRIMO

Nãããããooooo.

CARLINHOS

Por que se o preto estivesse por dentro ele roubaria o presente.

Risos.

PRIMO

Saca só, a negona grávida...

Dedé lança um olhar raivoso para Primo. Carlinhos e ela se encaram momentaneamente.

PRIMO

122 ... No táxi começa a parir. Só que precisa fazer uma puta força porque ela ia ter gêmeos. Aí pinta um médico que tira o primeiro neguinho. Quando nem bem termina de tirar o primeiro, aparece a cabeça do segundo. Para surpresa do médico, depois de tirar o segundo, ele vê que aparece um terceiro. Assustado ele olha pro motorista apavorado e diz: "Chama a polícia que é arrastão!"

CARLINHOS

Primo você é foda até parece com o preto que estava morrendo na areia movediça. E passou um branco e o negão gritou: Me ajuda por favor, eu tô morrendo. O branco disse: Vai se foder... seu preto. O preto insiste: Por favor, eu faço qualquer coisa...

Dedé olha para ele e balança negativamente a cabeça. Com um olhar distante, boca aberta, mão no queixo, olha para paisagem ao redor. O som do diálogo entre os dois amigos está distante. Ela observa as pessoas negras que transitam ao redor da praça: um menino andando de skate, um jovem negro abraçado a uma menina branca, um senhor negro bêbado cambaleando.

CARLINHOS

...Daí o branco disse: Ah, além de preto, viado?!

(olhando para Dedé)

Dedé...

123

PRIMO

Dedé! Se liga mina! Acorda, neguinha! É o seguinte: Vamos sair fora, lá pra avenida.

(cantando)

Cheegooou a horaaaaa!!!

DEDÉ

Tô a fim não.

CARLINHOS (doce)

Dé, tá com medo?

DEDÉ

Não tô a fim. Só isso.

PRIMO

Cê tá de chico?

DEDÉ

Não é nada disso, seu babaca! Deixa de ser veado. Vocês, "seus" cuzão, só ficam aí contando piada de preto. Na casa de vocês não tem espelho não, "seus" bando de macaco?!

PRIMO

(virando-se para Carlinhos)

Ih, a mina enlouqueceu.

CARLINHOS

124 Ô Dedé, fuma um que passa.

PRIMO

Tá bom. Eu não conto mais piada de preto... só de branco... a última... O caçador branco...

Dedé levanta e sai andando.

CARLINHOS

Cala a boca Primo! Peraí Dedé, vamos brincar.

Carlinhos sai atrás de Dedé. Primo sai atrás de Carlinhos.

PRIMO

...Imagina que o cara entrou na padaria com um crocodilo amarrado numa corda...

CARLINHOS

(gritando)

Cala a boca, Primo.

Rosto de Primo... meio assustado. Rosto de Dedé... fria.

DEDÉ

Tá bom, eu topo.

125

Primo esboça um sorriso e olha para Dedé.

**Seqüência 05**

**Rua – Ext. / Dia**

Dedé caminha rapidamente à frente dos dois que a seguem conversando logo atrás.

CARLINHOS

A mina num tá legal, cara.

## **Seqüência 05A**

### **Cidade – Ext. / Dia**

Os três caminham por diversas ruas da cidade.

(Uma velha senhora carregando um carrinho de feira ao lado de uma madame, uma negra pedindo dinheiro para um motorista também negro que lhe nega a esmola).

## **Seqüência 06**

### **Avenida movimentada – Ext. / Dia**

126

Dedé pára em frente a uma avenida movimentada, olha para a esquerda e lentamente vira seu rosto para a direita. Escuta-se o som do skate de Carlinhos se aproximando, eles se posicionam ao lado de Dedé.

**PRIMO**

Dedé, eu sei que você tá meio estranha. Se quiser desistir pode desistir. Numa boa! Mas não tem essa de querer ser a primeira. Vamos fazer como sempre.

**DEDÉ**

Tudo bem, vamos sortear.

Carlinhos, posicionado entre os dois amigos olha lentamente para eles e vira seu skate de ponta-cabeça.

PRIMO

Então vamos nessa!

Cada um posicionado ao lado de uma das rodas do skate a segura com firmeza.

PRIMO

Três... dois... um... vai!

127

Eles impulsionam as rodas que giram rapidamente, os três estão apreensivos. A roda de Dedé, começa a ficar mais lenta, já a de Primo continua girando quase na mesma velocidade. Enfim, a roda girada por Dedé pára, seguida pela de Carlinhos e finalmente pela de Primo. Primo retira bruscamente o boné e o lenço da cabeça de Carlinhos e coloca sobre os olhos de Dedé que está em pé em frente à avenida.

## **Seqüência 07**

### **BLACK – Ext.**

Subjetiva de Dedé. Som de carros, da direita para esquerda e vice-versa. A respiração de Dedé que fica cada vez mais tensa. Os sons de carro aumentam. Sons de passos, ela inicia a corrida, cada vez mais rápida e por fim pára. Sua respiração relaxa.

## **Seqüência 08**

### **Rua – Ext. / Dia**

128 Dedé retira a venda e enxerga Carlinhos e Primo do outro lado da rua. Bate uma mão espalmada sobre a outra em forma de copo.

DEDÉ

(sussurrando)

Si foderam...

Ela atravessa de volta ao lado dos meninos e venda os olhos de Carlinhos.

## **Seqüência 09**

### **BLACK – Ext.**

A respiração de Carlinhos assim como as batidas de seu coração, disparam. Ele ouve a voz de Dedé.

DEDÉ

(carinhosamente indaga Carlinhos)

Tudo bem?

CARLINHOS

(um pouco hesitante)

Tudo.

O som das batidas do coração de Carlinhos se torna cada vez mais rápido e alto. Seus passos iniciam-se. Ouve-se uma freada e a batida de seu corpo contra um capô. O derrapar de pneus de um carro em fuga.

129

## **Seqüência 10**

### **Avenida BLACK – Ext.**

O coração de Carlinhos bate cada vez mais lento. Dedé retira o lenço dos olhos de Carlinhos. Surge uma luz forte e sobre ela o rosto “desfocado” de Dedé e ao longe ouve a voz confusa de Primo.

DEDÉ

Meu véio, que é que houve, eu não te perguntei se você queria ou não correr.

PRIMO

Vamos sair fora Dedé, alguém segura a onda do Carlinhos, "vamo" embora caralho, antes que "chega" algum meganha.

DEDÉ

Primo, cala a boca!

PRIMO

Putaque o pariu, a gente já não combinou que quem se fode se vira sozinho?

130

DEDÉ

Vai se "foder" Primo! Não tá vendo que o cara não tá legal?

PRIMO

E a gente com isso? Já, já pinta um carro de um boye leva ele pro pronto-socorro! "Vamo" embora Dedé, antes que dê merda pra nós três...

DEDÉ

(fazendo carinho no rosto de Carlinhos que começa a jorrar sangue pela boca)

Vai você seu covarde, cê é um nada mesmo, vai abandonar nosso mano agora, é?!

PRIMO

Ah, se liga, hein! Tchau! Tô saindo fora, depois eu encontro vocês na vila, fui.

Primo parte em disparada, Dedé observa sua saída e volta seu rosto para o sofrimento de Carlinhos que tem uma respiração cada vez mais difícil. Lentamente seu coração vai desacelerando.

DEDÉ

Calma cara! Já já pinta um boy e dá uma carona pro pronto-socorro. Segura um pouquinho mais aí...

131

CARLINHOS

(sussurrando)

Eu tô legal, eu tô legal, num tô Dedé?

Dedé, olhando para a cabeça, a cintura e a perna de Carlinhos toda vermelha de sangue.

DEDÉ

Tá... tá legal, Cá.

CARLINHOS

Dedé.

DEDÉ

Calma Carlinhos, calma.

CARLINHOS

(insistindo)

Dedé!

DEDÉ

Fala.

CARLINHOS

(esboça um sorriso)

Canta... canta aquela...

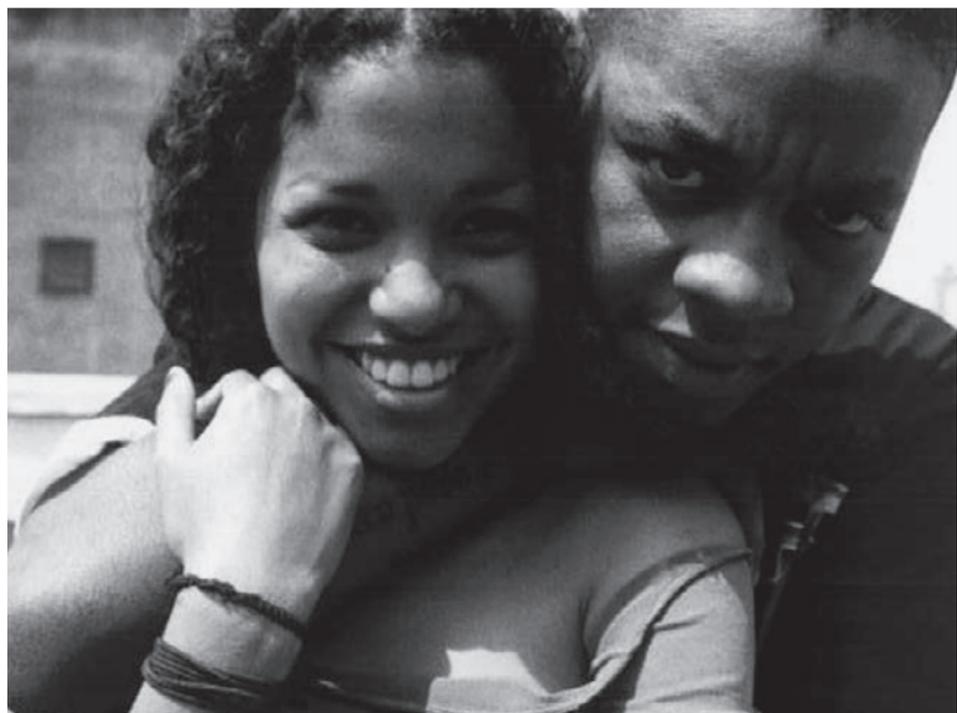
132

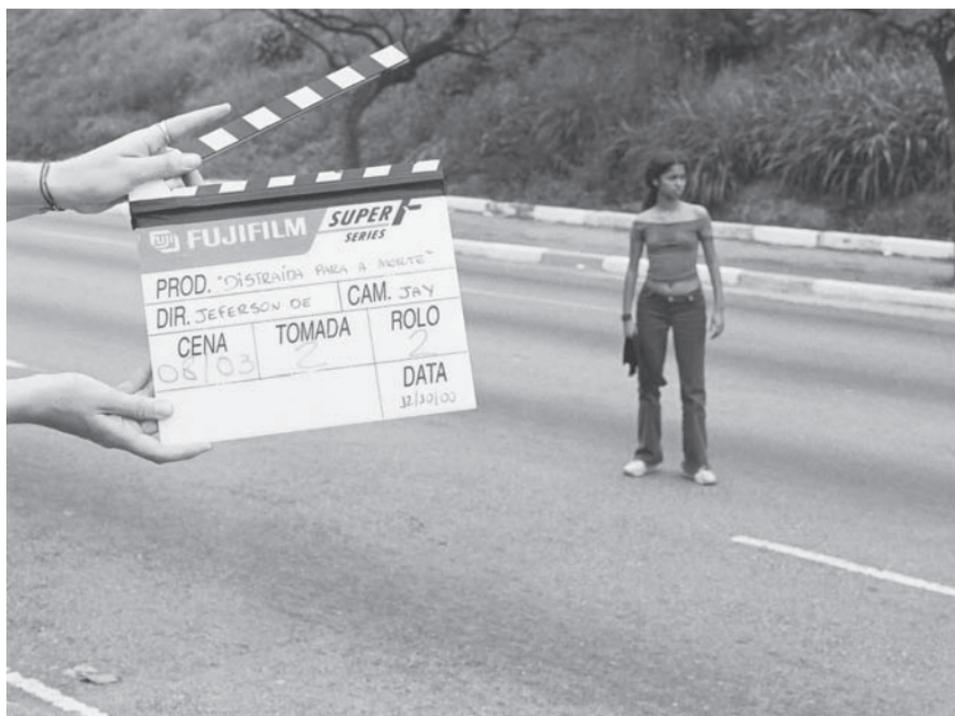
O ritmo das batidas do coração de Carlinhos cai bruscamente, seu corpo estremece e lentamente ele vai fechando os olhos. O coração de Carlinhos pára. A respiração de Dedé se torna forte, uma lágrima escorre por seu rosto.

## FICHA TÉCNICA

Prêmio Estímulo de Curta-metragem da  
Secretaria de Estado da Cultura – SP

Produção	<b>Superfilmes</b>	
Produtores Associados	<b>Trama Filmes</b> <b>Daniel Santiago</b>	
Roteiro, Direção e Montagem	<b>Jeferson De</b>	
Elenco	<b>Cinthy Raquel</b> <b>Fabinho Nepo</b> <b>Robson Nunes</b>	<b>Dedé</b> <b>Carlinhos</b> <b>Primo</b>
Participações especiais	<b>Ruth de Souza</b> <b>João Acaiabe</b> <b>Xis</b>	
Produção Executiva	<b>Zita Carvalhosa</b> <b>Jeferson De</b>	
Direção de Produção	<b>Daniel Santiago</b>	
Coordenadora de Produção	<b>Renata Moura</b>	
Direção de Fotografia	<b>Jay Yamashita</b>	
Direção de Arte	<b>Billy Castilho</b>	
Figurino	<b>Juliana Moraes</b>	
Maquiagem	<b>Ana Maclaren</b>	
Som Direto	<b>Gabriela Cunha</b>	
Trilha Sonora	<b>Max de Castro</b>	
Still	<b>Vantoen Pereira Jr.</b>	

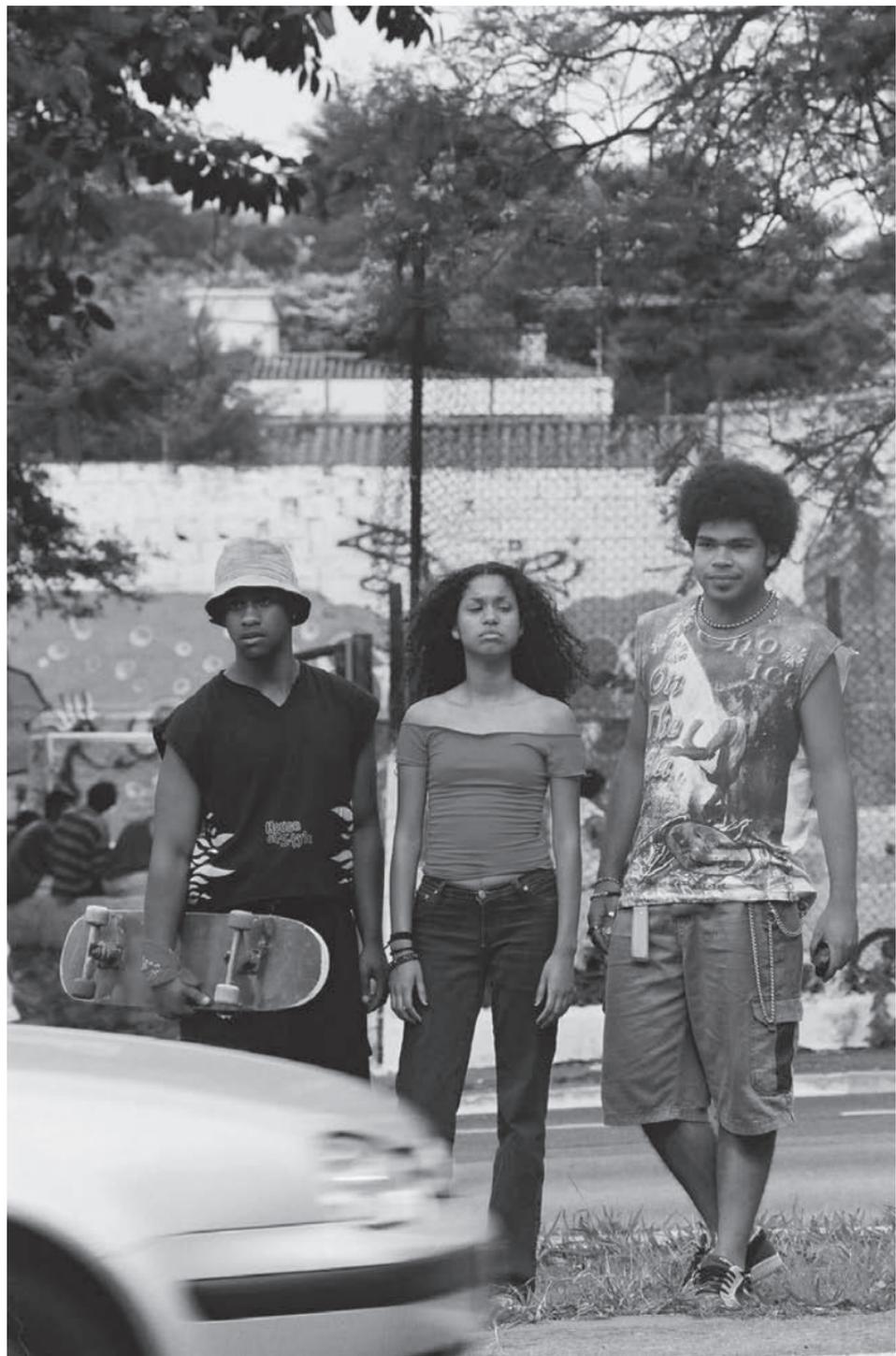


















# Carolina

Documentário de Jeferson De

*"... uma negra e uma criança nos braços,  
solitária na cidade de concreto e aço..."*

Racionais Mc's, canção *Negro Drama*

# Carolina



Baseado na obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, este roteiro foi o mais difícil. O trabalho não estava necessariamente na composição dos diálogos. Nós deveríamos buscar a edição perfeita para que o livro se transformasse em texto interpretado pela atriz.

Paralelamente à formatação do roteiro, o trabalho de pesquisa continuava, conseqüentemente, modificávamos inteiramente o roteiro de acordo com o material cinematográfico que era encontrado nos arquivos. Desta forma, o início virava fim num dia e no outro voltávamos ao que já tínhamos lido. Assim, a nosso método caótico, seguia, sem querer, a forma dos originais do diário de Carolina e não os editados no *Quarto de Despejo*.

145

Por outro lado, tinha dúvidas em colocar trechos de depoimentos da filha de Carolina, Vera Eunice e do jornalista Audálio Dantas, o descobridor da escritora, gostaria de que ela soasse só, em seu quarto miserável na Favela do Canindé em São Paulo, em 1955.

Indeciso sobre qual o melhor caminho do roteiro, foi fundamental o encontro que tivemos com

o senador Eduardo Matarazzo Suplicy, foi um encontro rápido, objetivo, mas muito importante para definir que o tema da fome e da miséria serviria de base para nossa narração.

Optei por fazer um filme bem silencioso, mas novamente a música rondava cada linha deste roteiro. Ouvi muitas canções que poderiam resumir a trajetória de Carolina Maria de Jesus, ao final, acabei optando por um *rap* do grupo *Racionais MC's* chamado *Negro Drama*.

## SINOPSE

Brasil. Final dos anos 50. Carolina de Jesus escreve seu diário. Dentro de seu barraco ela denuncia a fome, o preconceito e a miséria. Publicado, torna-se um sucesso editado em 13 idiomas. Apesar do reconhecimento imediato e explosivo, a "exótica" mulher negra e ex-favelada falece pobre. Passadas algumas décadas, as palavras de Carolina continuam a ser uma denúncia contra a miséria em que se encontram milhões de pessoas.

## ROTEIRO

### **Seqüência 01**

#### **Anjos – Int. / Noite**

Carolina respira com dificuldades. MUITA LUZ (Promist).

#### CAROLINA

Sonhei que eu era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longas cor-de-rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las. Conversar com as estrelas. Elas organizaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco luminoso.

148

### **Seqüência 02**

#### **Vera Eunice – Int. / Noite**

Carolina está sentada na cama escrevendo em um caderno surrado.

#### CAROLINA

Quinze de Julho de 1955. Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par

de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida.

A seu lado, há um par de sapatos de criança pequena. Ela pega os sapatos em suas mãos e segue finalizando a costura.

CAROLINA

Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar.

149

Vera Eunice está deitada na cama entrando em primeiro plano.

CAROLINA

Eu ponho o saco na cabeça e levo-a nos braços. Suporto o peso do saco na cabeça e suporto o peso da Vera nos braços.

Carolina coloca o caderno de lado, aproxima-se de Vera Eunice, acaricia-lhe os cabelos.

### **Seqüência 03**

#### **São Paulo – Ext. / Dia**

Carolina, sentada em sua mesa, separa alguns papéis de uma pilha. Ao seu lado, sai uma leve fumaça de uma panela sobre uma lata. Ela revira suas folhas e papéis escritos. Leva um pequeno susto com a presença da câmara que a observa.

#### **CAROLINA**

(olhando para a câmara)

Minhas amigas que residiam em São Paulo falavam da capital.

150

Interroguei a uma amiguinha: “Por que você quer que eu vá a São Paulo?” “Você aqui vai se dar bem. Aqui ninguém sofre.” Quando relia a carta lia apenas este trecho: “Aqui ninguém sofre.”

### **Seqüência 04**

#### **A Favela – Ext. / Dia**

Carolina ajeita a roupa de Vera Eunice. A menina sai. Carolina abaixa a cabeça, uma lágrima desce por seu rosto. Ela passa lentamente o braço pela mesa caindo no chão os seus escritos.

CAROLINA

(olha para a câmera)

E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.

Carolina pega lápis e começa a escrever (CLOSE) sobre um único papel que restou na mesa.

### **Seqüência 05**

**Audálio Dantas – Int. / Dia**

Carolina, em pé, olha a foto de Audálio Dantas.

151

CAROLINA

Tudo o que sou devo ao Audálio. Eu não me casei. Mas tive a sorte de encontrar este homem que suplantou os homens que cruzaram na minha vida.

### **Seqüência 06**

**O Paraíso**

Carolina escreve com cuidado uma letra redonda sobre uma folha de papel surrada. Levanta seu rosto, olha para a câmera.

CAROLINA

(olha para a câmera)

Só no interior eu era tranqüila; mas percebi que o meu pensamento ia se modificando. Era uma transição que não me era possível dominá-la. Que desordem mental tremenda. Sentia idéias que eu desconhecia, tal qual alguém fosse ditando algo em minha mente. Um dia apoderou-se de mim um desejo de escrever: escrevi, ESCREVI, ESCREVI...

### **Seqüência 07**

152

#### **A Empregada – Int. / Noite**

Carolina escreve no caderno o mesmo TRECHO MANUSCRITO que está sendo falado.

CAROLINA

(escrevendo e falando)

Uma senhora que vinha ao meu lado disse-me:

– Na minha terra não se faz isso. O povo lá, é educado!

Onde é a terra da senhora?

– Suíça!

Eu disse-lhe que os brancos têm mais possibilidades

na vida do que o preto. Que o preto é sempre posto de lado. Ela disse-me que é falsa convicção. Que a sua empregada é preta e que ela está contente com ela.

### **Seqüência 08**

#### **O Corpo – Int. / Noite**

No *travelling* circular vamos descobrindo as frases escritas nas costas de Carolina.

## **PROJEÇÃO**

### **Seqüência 09**

#### **Uma negra e uma criança – Int. / Noite**

Carolina e Vera Eunice no centro do quadro, a câmara gira em diversas velocidades.

### **Seqüência 10**

#### **Vera Eunice – Int. / Noite**

Vera Eunice brinca com uma velha boneca, ela levanta-se e, em pé, procura e chama pela mãe.

VERA EUNICE

Mãe!

## **Seqüência 11**

### **O Fim – Int. / Noite**

A câmara vai se distanciando. MUITA LUZ (Promist).

**ZEZÉ MOTTA**

Vejam o sol que entra no Quarto de Despejo. Aqueçam-se, irmãos e irmãs, que a porta está aberta. Carolina Maria de Jesus achou a chave. Aqueçam-se.

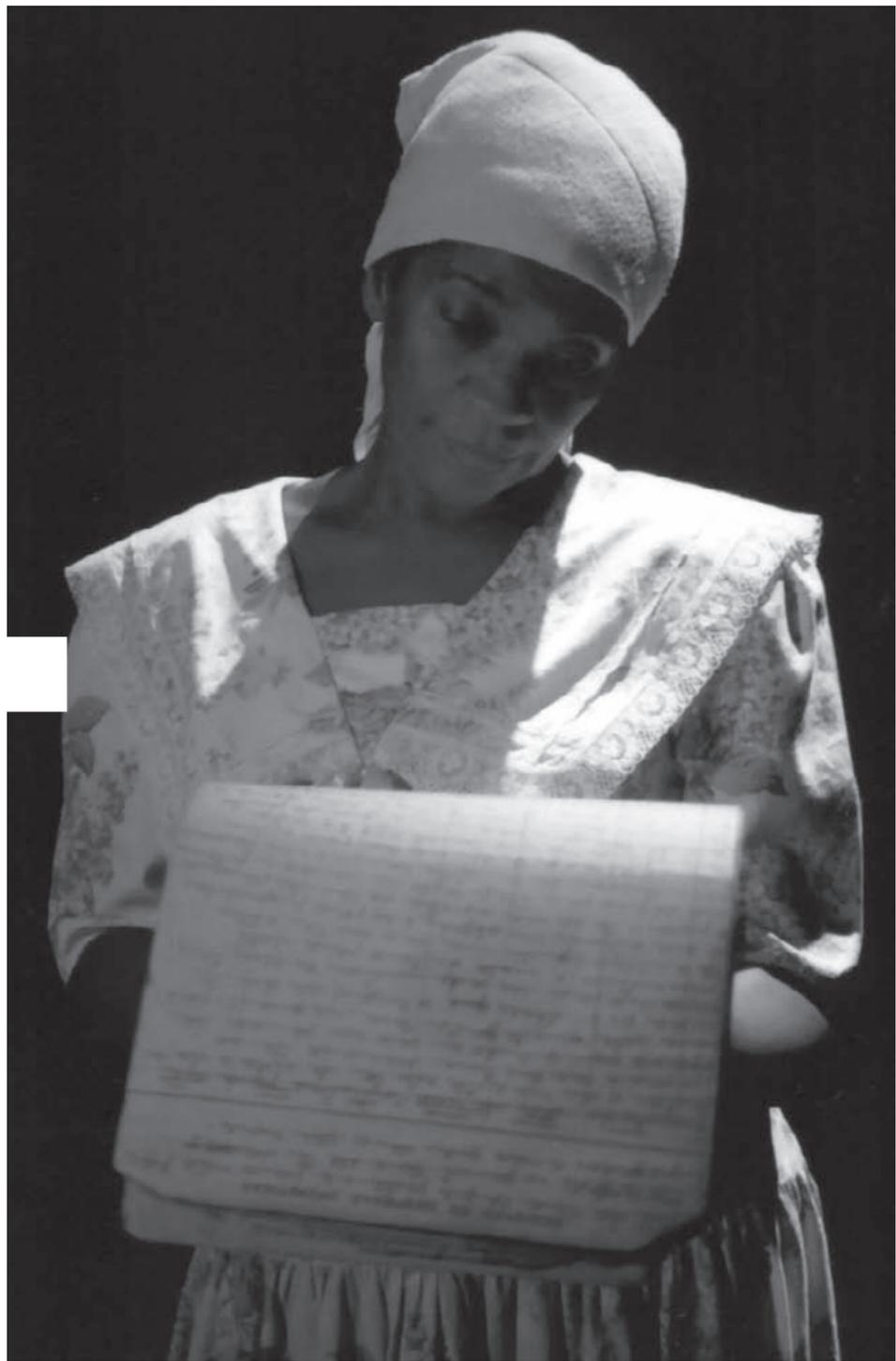
# FICHA TÉCNICA

## 3º Prêmio Petrobrás Curtas

Produção	Trama	
Direção e Edição	Jeferson De	
Com	Zeze Motta	
Apresentando	Gabrielly de Abreu	
Produção Executiva	João Marcello Bôscoli André Szajman Claudio Szjaman	
Produzido por	Renata Moura	
Roteiro	Jeferson De Felipe Berlim	155
Direção de Fotografia	Carlos Ebert, ABC	
Direção de Arte	Kelly Castilho	
Figurino	Clarissa Steed	
Maquiagem	Ana Maclaren	
Som Direto	Gabriela Cunha	
Trilha Sonora	Max de Castro	
Rap Tema	“Negro Drama” - Racionais MC’s	
Arte	Rita Figueiredo	
Still	Jeyne Stakflett	
Cartaz e Logo	Arte	Elisa Cardoso
	Coordenação	Núcleo de Moda e Imagem da Trama

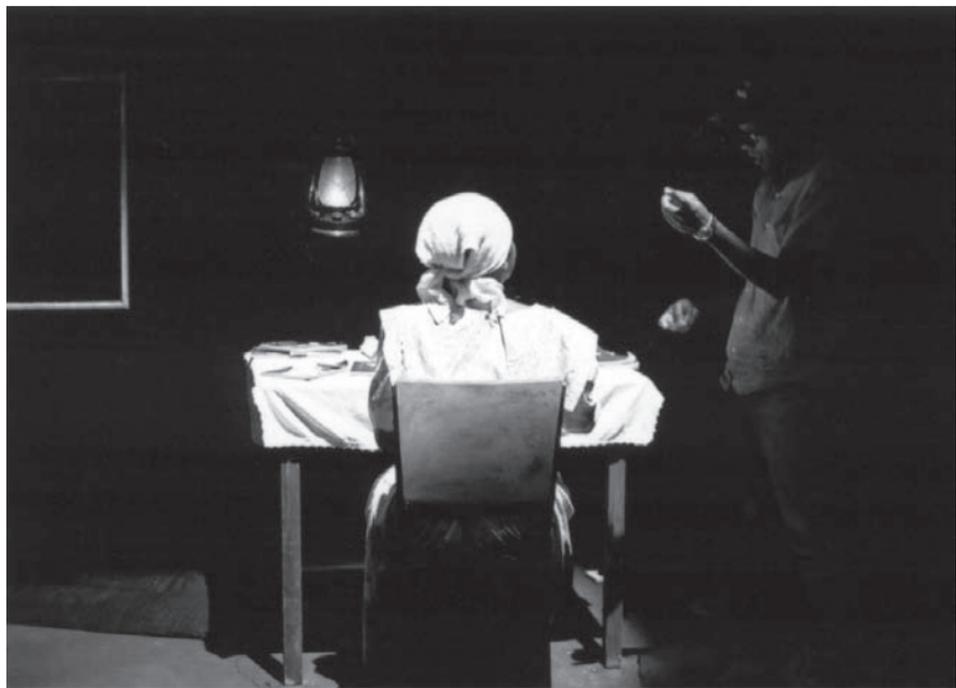


















# **Narciso Rap**

Curta-metragem de Jeferson De

NARCISO

RAP

Escrever meu primeiro roteiro para crianças foi um desafio. A abordagem do tema preconceito/ racismo não foi aleatória, tratava-se de um projeto de curta-metragem pensado dentro de uma ação maior, que envolvia livros e outros filmes em curta-metragem. O público destinado era os alunos da rede municipal de ensino da cidade de São Paulo.

No interior da história a intenção foi misturar elementos de diversas culturas que fazem parte do universo infantil. Isto tornou-se uma “quase obsessão”, posteriormente, durante o processo de pré-produção com o figurino e a maquiagem. Dentro do meu pensamento de diretor, deveríamos chegar a fusão entre o mito de Narciso, o gênio da lâmpada e o dinamismo do basquetebol.

Durante o processo de desenvolvimento do roteiro meu receio sempre foi ser didático demais. No meu convívio diário com crianças percebo que, muitas vezes, “meia palavra basta”, principalmente tratando-se de algo a ser explicado com imagens e sons.

Novamente a música estava desde o início dentro da história, agora ela tomava parte no próprio título do projeto. O rap foi incorporado pelo fato de saber que desde o início este foi um projeto que surgiu por encomenda. Senti-me profundamente identificado pelas possibilidades dramáticas que se apresentavam. Neste sentido, quando ele ficou pronto e me dei conta, eu achei que seria uma ótima peça para ser adaptada ao teatro. Do quão é necessário falar desta forma sobre a diversidade.

## SINOPSE

Narciso, um garoto negro da periferia, ganha uma lâmpada mágica. Ao esfregá-la, surge um gênio, que lhe concede um único desejo: ser visto branco pelos brancos e negro pelos negros. A confusão começa quando um outro garoto, branco e rico, encontra a lâmpada e faz o mesmo pedido.

## ROTEIRO

FADE IN

### Seqüência 01

#### Quadra escolar – Ext. / Dia

Uma bola de basquete, duas mãos negras disputam a bola.

Disputando a bola estão NARCISO (16 anos) e CARLINHOS (17 anos), dois adolescentes negros.

Narciso fica batendo a bola no chão, eles trocam olhares sérios em silêncio.

170

NARCISO

(VOZ OVER)

Tá vendo esse da direita com a bola? Esse sou eu, meu nome é Narciso, tá ligado? Hoje eu tava a fim de ganhar um presente. É o meu aniversário.

Carlinhos, percebendo que Narciso fica quicando a bola, tira-lhe a bola das mãos em um rápido movimento, empurrando-o para o chão.

Carlinhos continua correndo com a bola em direção à cesta. Converte o ponto.

## NARCISO

(caído)

Ei, foi falta, mano.

Carlinhos caminha em direção a Narciso, quicando a bola.

## CARLINHOS

(correndo)

Foi nada, chorão.

## CARLINHOS

(sorrindo)

Dezessete a três. Levanta aí, mano. Nem minha irmãzinha chora tanto, bebezão. Vai precisar de um beijinho da mamãe pra sarar, é? Vai trocar a fraldinha também?

Narciso, bravo, caminha em direção de Carlinhos, os dois se encaram por alguns segundos. Aproximam-se mais ainda, parece ser um prelúdio de uma briga. Narciso cerra os punhos. Carlinhos morde os lábios.

Ainda encarando-se, os dois disparam um forte riso.

CARLINHOS

Feliz aniversário. Vai ter festa, mano?

NARCISO

Minha mãe tá sem dinheiro.

CARLINHOS

Que horas são agora?

NARCISO

Deve ser umas duas.

CARLINHOS

Tchau, Narciso, eu prometi ajudar meu pai no trabalho.

172

Carlinhos pega uma mochila largada embaixo da cesta, que põe nas costas.

NARCISO

Ei! E o meu presente?

CARLINHOS

(Irônico)

Ah, claro. Seu presente. O meu grande abraço.

Carlinhos se aproxima de Narciso tentando abraçá-lo. Narciso se esquivava do abraço.

NARCISO

Sai pra lá! Prefiro o abraço da minha mãe. Pô, faz um esforcinho. Me dá um presentinho, vai?

CARLINHOS

Já sei! Vou te dar um presente!

Carlinhos abre a mochila e de lá retira uma LÂMPADA.

CARLINHOS (cont.)

É uma lâmpada mágica! Olha, você esfrega ela, e aí, quando aparecer um gênio, você pede uma festa!

173

NARCISO

Onde você achou isso aqui?

CARLINHOS

Lá no lixo, véio.

NARCISO

Sai daqui antes que eu taque isso aqui na sua cabeça, mano!

CARLINHOS

(correndo)

Não precisa agradecer!

Carlinhos se afasta rindo. Narciso coloca a lâmpada de lado, franze a testa ao olhar novamente para ela. Pega a bola, dá alguns passos e imita um locutor.

### NARCISO

Falta um segundo para o final. Brasil 99, Estados Unidos 99. Narciso pode definir a partida. Ele se prepara para arremessar e...

Narciso arremessa.

A imagem da bola fica estática (vinheta de apresentação com créditos).

O círculo (da bola) transforma-se em um olho castanho, em seguida, um olho azul.

Os créditos do filme aparecem em seu interior.

O olho azul transforma-se novamente em uma bola de basquete.

A bola volta a se movimentar em direção à cesta (fim da vinheta)

A bola bate no aro e cai perto da lâmpada. Narciso olha para a bola.

A bola rola e pára perto da lâmpada.

O reflexo do sol bate fortemente na lâmpada.

Narciso coça a cabeça.

Narciso olha para um lado e para o outro.  
Narciso esfrega a lâmpada fortemente. Nada acontece, ele dá de ombros, e joga a lâmpada no chão.

Pega a bola de basquete, vira-se, afastando-se da lâmpada, quicando a bola no chão.

Dá de cara com a barriga de um homem muito alto. Olha para cima: é um homem negro, o GÊNIO, com a LÂMPADA MÁGICA em suas mãos.

GÊNIO

Faz um pedido aí, irmãozinho. Eu não tenho o dia todo, não.

175

NARCISO

Quem é você?

GÊNIO

Quem você acha? Não lembra dos seus livros de histórias? Eu sou o Gênio da Lâmpada. Faz logo um pedido.

NARCISO

Puxa, então é verdade! Pô, mas só UM pedido?

GÊNIO

É a crise, filho. Mas fala logo antes que eu mude de idéia.

NARCISO

(falando para si)

Tá, tá. Já sei: ser rico!

O gênio faz um gesto mágico. Seu gesto é acompanhado por um trecho de *scratch* no som.

NARCISO

Não, mas peraí...

O gênio interrompe o gesto.

NARCISO

Rico nos filmes é sempre branco... Lógico! Ser  
176 branco e rico! Que nem na novela!

O gênio dá um suspiro, irritado, REPETE O GESTO.

NARCISO

(interrompe)

Mas...

O gênio interrompe, som engraçado acompanha

NARCISO

...se eu for branco, como o Carlinhos vai me reconhecer?

Narciso coça a cabeça.

NARCISO

Já sei! Seu gênio, eu quero ser branco pros brancos e negro pros negros.

GÊNIO

(Bravo)

Cumé que é? Branco pros brancos e negro pros negros? Que é isso, maninho?... Que raio de pedido é esse?

NARCISO

Ué! Assim os grã-finos vão me tratar bem, porque eu sou branco, e a minha turma da perifa vai continuar gostando de mim, porque eu vou continuar preto, tá ligado?

177

O Gênio sorri. Narciso e o Gênio batem no peito e se cumprimentam como dois *rappers*.

GÊNIO

Tá bom... vou fazer. Só um detalhe. Preste muita atenção: se você olhar a sua imagem refletida no espelho, o encanto se quebra. Tá ligado?

NARCISO

Tô ligado. Não posso olhar meu reflexo? Não posso olhar a minha imagem? Moleza.

GÊNIO

Tá pronto? Não vai trocar o pedido de novo?

NARCISO

Tô na boa.

O Gênio finalmente faz o gesto mágico.

Narciso fica tonto.

### **Seqüência 02**

#### **Quarto – Int. / Dia**

Narciso senta-se na cama, de costas para a câmara, sem que seja possível ver seu rosto.

Boceja. Passa as mãos no rosto, espantando o sono.

Ao retirar as mãos do rosto, é possível ver que a cor de seus olhos mudou. Agora Narciso está com olhos azuis.

O trinco da porta se mexe. Assustado, Narciso vira-se para a porta. Entra Olavo, um senhor branco de 40 anos, vestido com fraque de mordomo.

OLAVO

Feliz aniversário, patrão!

NARCISO

Ô pingüim de geladeira! Quem é você?

OLAVO

Tão engraçado hoje, patrão!... Eu sou o Olavo, mordomo da sua família desde que você nasceu.

NARCISO

Família?

Afastando-se na cama, Narciso pega a foto no criado-mudo e se vê com olhos azuis e um homem e uma mulher atrás dele. Estão todos sorrindo como em propaganda de margarina. Narciso olha espantado.

179

OLAVO (VOZ OFF)

Sim, seu pai e sua mãe. Infelizmente, eles não vêm hoje à noite. O helicóptero não decolou por causa do tempo fechado. [pausa] Patrãozinho ficou tão bem nessa foto!

Narciso vira-se para Olavo.

OLAVO (cont.)

Pobrezinho, justo na sua festa de aniversário seus pais não estão aqui...

Narciso abre um sorriso.

NARCISO

Minha festa de aniversário?

OLAVO

O doutorzinho não se lembra? Não deixe o pobre Olavo magoado, levei tanto tempo escolhendo com o senhor os sanduíches, os doces, o sorvete de tâmara, as passas ao rum... Tudo importado.

NARCISO

Olavo...

OLAVO

Sim, patrão?

NARCISO

Traz o meu café-da-manhã!

CORTA PARA:

Atrás de uma enorme bandeja com geléias, pães, frutas, doces, os mais variados, está Narciso, na cama, com gameboy, aparelho de som, brinquedos eletrônicos, todos ligados, vestido com um roupão. Narciso come gulosa e apressadamente. Está ao celular, com a lâmpada mágica ao seu lado.

NARCISO

Ô, Codorna! Chama o Carlinhos aí no orelhão!  
[pausa] Carlinhos! Carlinhos, traz todos os manos  
da quebrada! Tem festa hoje!

### Seqüência 03

#### Salão – Int. / Noite

Só há brancos na festa, todos vestidos de forma  
"cool", "mauricinhos". Há um rapaz de blazer  
tocando música nas pick-ups.

Narciso e Olavo saem do quarto e andam pelo  
corredor e param embaixo do arco.

181

OLAVO

Patrãozinho ficou muito elegante!

NARCISO

Obrigado. Olavo, quem mais vem para essa  
festa?

OLAVO

(estranhando)

Como assim? Seus amigos. De colégio, do jôquei,  
do golfe...

Narciso caminha pela festa observando aten-  
tamente. Olavo o segue.

RICK, um rapaz loiro, de olhos azuis, 17 anos e NANDA, uma garota loira de 17 anos, abordam Narciso. Olavo se afasta e limpa marcas de copos nas estantes.

RICK

E aí, Narciso, há quanto tempo... Lembra a última vez que a gente se encontrou?

NARCISO

É mesmo?... (corrigindo-se) Ah, claro, na casa daquela nossa amiga, pois é, a... Valéria.

NANDA

182 Valéria? Não, a Valéria se mudou. Foi a Rita.

NARCISO

Pois é, quem manda a Valéria mudar de bairro?

NANDA

Como bairro? Ela foi pra um colégio em Milão.

NARCISO

É mesmo! Ainda bem que a Rita ficou no Brasil.

RICK

Que Brasil. A Rita continua em Londres. A mãe dela cansou deste país tupiniquim... E aí, curtiu a música?

NARCISO

Eu acho uma...

RICK

Eu que contratei pra você, curtiu?

NARCISO

...maravilha. Uau. Bom gosto, você, hein?

RICK

Que bom que você gostou. Vou pegar um guaraná, você quer, Nanda?

NANDA

Eu quero. Valeu.

Rick afasta-se deles. Narciso chega mais perto de Nanda.

183

NARCISO

Nanda seu nome, né?!

NANDA

Engraçadinho, você sabe meu nome.

NARCISO

Sabe o que que é? Você conhece esse DJ?

NANDA

Conheço.

NARCISO

Então, pelo amor de Deus, pede pra botar um "rap". Esse som tá chato pra caramba.

NANDA

(confessando, sussurra)

Eu também acho! Vou pedir pra ele trocar.

OLAVO

(olha para a entrada da casa)

Ei, quem são estas pessoas entrando na festa?

Narciso e Nanda viram-se, olham na mesma direção.

NARCISO

O Carlinhos!

NANDA

Nossa! Agora a festa vai ficar legal!

Carlinhos e um grupo de negros entram na festa. Todos os outros convidados assustam-se com a chegada dos jovens negros.

OLAVO

(sussurra no ouvido de Narciso)

Você conhece este povo, patrão?

NARCISO

ESTES são os meus amigos.

OLAVO

(com nojo, ri sem graça)

Patrãozinho é exótico...

Rick volta com dois copos de guaraná. Narciso afasta-se para receber os recém-chegados. Rick espanta-se, Nanda sorri enquanto pega um dos copos.

Narciso chega perto da turma. Cumprimenta a todos como um rapper.

NARCISO

(cumprimentando um deles)

Fala aí, Professor!

185

NARCISO

(cumprimentando um deles)

E aí, Jef!

NARCISO

(cumprimentando um deles)

Fala, Sabotage!

NARCISO

(cumprimentando um deles)

Carlinhos!

CARLINHOS

Como você armou essa, véio? Isso vai dar a maior merda.

## NARCISO

Fica de boa! Tá esquema! Depois eu te explico.

Narciso vai cumprimentando um por um da turma. Chega perto de DJ ZUMBI, um rapaz negro, de quase dois metros de altura.

Narciso cochicha no ouvido de DJ Zumbi, apontando o DJ de blazer nas *pick-ups*.

DJ Zumbi aproxima-se das *pick-ups*. Em frente ao DJ de blazer, encarando-o, faz sinal para ele ir embora.

186 O DJ de blazer se afasta, e DJ Zumbi assume as *pick-ups*. Interrompe a música, coloca um rap.

B-boy dança com a galera e chama Nanda.

Nanda coloca seu copo de guaraná na mão de Rick e aproxima-se de B-boy.

Olavo chega.

Rick, enciumado, larga os copos com Olavo, afasta-se e sobe as escadas.

### **Seqüência 04**

#### **Corredor – Int. / Noite**

Rick passa pelo corredor e entra no quarto.

Rick abre a porta e entra no quarto de Narciso.

Vê a LÂMPADA MÁGICA em cima da cama.

## DETALHE

Um par de OLHOS AZUIS muda de cor, transformando-se em dois OLHOS PRETOS.

Gênio meneia a cabeça e faz gesto de *scracth* começando nova magia.

Rick sai no corredor vestido como um mano.

### Seqüência 05

#### Salão – Int. / Noite

As pessoas negras e brancas começam a se enturmar, vemos os primeiros grupos em passos coreografados, mas ainda separados, desconexos.

Rick entra no salão vestido de rapper. Observa as pessoas com OLHOS PRETOS. Vai até o DJ Zumbi, nas *pick-ups*, bate em seu ombro direito e disfarça, posicionando-se à esquerda.

#### DJ ZUMBI

(cumprimentando Rick)

E aí, mano! Se liga no som que é rap do bom.

Zumbi faz um *scratch* e coloca um novo vinil.

Olavo se aproxima com uma bandeja com refrigerantes, que oferece aos dois.

Ambos pegam um copo cada, e dão um gole.

OLAVO

(para Rick)

Senhor Rick, está gostando da festa? Gente animada, hein...

RICK

Tô ligado, mano.

Rick toma todo o refrigerante de uma vez, coloca o copo de volta na bandeja, e afasta-se dançando, atravessando o salão.

OLAVO

(estranhando)

“Tô ligado, mano”?!

### **Seqüência 06**

#### **Jardim - Ext. / Noite**

Rick entra no jardim. Vê Carlinhos e Narciso conversando, aproxima-se. Carlinhos está dentro da piscina, de short.

NARCISO

Ei, negão, quem é você?

RICK

Negão? Ih, será que o encanto não funcionou?

NARCISO

Como assim?

RICK

(para Carlinhos)

Você, que é negão, qual é a minha cor?

CARLINHOS

Preto, bróder. Que foi, tá maluco?

RICK

(para Narciso)

Tá vendo? Eu não tô maluco. Ele que é preto, me vê como preto. Você que é branco, devia me ver como branco.

189

CARLINHOS

(gargalhando)

Esse mano aí tá viajando... Esse preto acha que você e ele são brancos!

RICK

(para Narciso)

E você não é branco?

NARCISO

Não, eu não sou branco. Eu sou preto. Um gênio me transformou.

CARLINHOS

Gênio? Ô, Narciso, endoidou, também, véio?

RICK

Você encontrou o gênio também? Ele também me transformou. (tira a LÂMPADA da jaqueta)

NARCISO

A lâmpada! O gênio transformou você também?

Rick tira a lâmpada de dentro do colete de rapper, dá para Narciso. Narciso agacha.

190

NARCISO

Tá vendo, Carlinhos? Pra nós dois, os brancos vêm a gente como branco, e os pretos vêm a gente como preto.

CARLINHOS

Você tá dizendo que essa lâmpada que eu achei no lixo funciona e que tem um gênio lá dentro?

Narciso esfrega a lâmpada, ela faz barulho.

GÊNIO (VOZ OFF)

Que é malandro? Não posso tirar uma soneca, não?

Os três procuram de onde vem a voz do Gênio.  
Cada um olha para um lado.  
Carlinhos toma um susto.

NARCISO

Tá vendo? Acredita, agora?

CARLINHOS

Mano! A-cre-di-to. Puxa, bem que eu podia ter  
feito um pedido...

NARCISO

Bem-feito por não querer comprar presente pra  
mim.

CARLINHOS

Mas por que vocês fizeram esse pedido?

Festa rolando e integração entre brancos e  
negros ficando mais forte

NARCISO

Porque todo cara que é rico é branco, e fica com  
um monte de gatinha. Por isso eu pedi pra ser  
branco. Mas eu também não queria que a galera  
lá da quebrada zoasse da minha cara, dizendo  
que eu era mauricinho. Então eu pedi pra que  
eles me vissem como preto. Entendeu?

RICK

E eu queria ser mais descolado, mais alegre, dançar, fazer música... Cansei da Europa. Então eu pedi pra ser preto. Mas eu não queria ser esnobado pelos meus amigos ricos por isso. Então eu pedi que eles continuassem me vendo como branco. Entendeu, também?

NARCISO

E desde quando todo preto sabe dançar?

Na festa, uma menina branca dançando muito bem em uma rodinha de negros.

192

RICK

Ué! Todo negro sabe dançar, fazer música, jogar futebol... Você não gosta de rap?

NARCISO

Gosto. Mas eu não sei dançar. Não sei tocar música. Não sei jogar futebol.

RICK

Gosta de rap!

NARCISO

Mas eu também gosto de outro tipo de música. Você também não gosta?

RICK

Eu gosto também de música erudita.

NARCISO

Viu? Eu também gosto. E você gosta de rap, também, não gosta?

RICK

Gosto.

NARCISO

Ta vendo só? Este negócio de “preto é isso”, “branco é aquilo” é a maior bobagem.

RICK

É mesmo. Então por que você pediu pra ser branco?

193

NARCISO

Você tem razão. A gente tinha que gostar da gente do jeito que a gente é! Vamo desfazer o pedido?

Narciso esfrega a lâmpada.

GÊNIO (VOZ OFF)

Fala, mano.

NARCISO

Seu gênio, a gente quer desfazer o pedido.

GÊNIO (VOZ OFF)

Ô, mermão, mó trampo pra tu escolher o pedido, agora quer desfazer?

NARCISO

A gente se arrependeu!

GÊNIO (VOZ OFF)

Você só tinha um pedido. Gastou, babau! Não dá pra desfazer.

NARCISO

Mas seu gênio...

194 Narciso ouve um SOM DE RONCO. Agita a lâmpada. O ronco continua.

NARCISO

Seu gênio! Seu gênio! Não adianta, ele dormiu...

CARLINHOS

Ei, não joga fora, não! Eu quero o meu pedido!

Carlinhos toma a lâmpada da mão de Narciso e mergulha. Narciso e Rick aproximam-se da borda da piscina e ambos vêem seu próprio reflexo na água.

Um par de OLHOS AZUIS muda de cor. Tornam-se OLHOS PRETOS. Um par de OLHOS PRETOS muda de cor. Tornam-se OLHOS AZUIS.

Narciso e Rick, com a cor natural de seus olhos, viram-se um para o outro.

RICK

Ei, você ficou preto!

NARCISO

E você branco!

NARCISO e RICK (UNÍSSONO)

(alegres) O encanto quebrou!

O reflexo de Olavo aparece ao lado do de Narciso.

195

Olavo levanta Narciso pela gola e o arrasta pela camisa. Rick corre atrás.

OLAVO

O que você está fazendo com a roupa do meu patrãozinho?

NARCISO

Ô, Olavo, sou eu!

OLAVO

Você vai me desculpar, mas se você é o patrãozinho, eu sou a Vera Fischer. Acho melhor o

senhor se retirar da festa. Meu patrão não gosta de penetra.

RICK

Larga ele!

NARCISO

Mas...mas... é o MEU aniversário.

Pelo salão da festa, Olavo vai arrastando Narciso.

NARCISO

Me deixa, pingüim fantasiado!

OLAVO

196 Antes me fantasiar de pingüim que encarar gente da sua laia. Não sabe seu lugar?

NARCISO

Olha quem fala. Por que você não volta pro Pólo Norte?

Nanda e B-boy entram pela porta da frente e barram Olavo e Narciso.

NANDA

Ei, deixa ele.

Rick e DJ Zumbi se juntam a eles.

## RICK

É. Deixa ele.

A turma da festa – pretos e brancos – reúne-se junto a Nanda, B-boy, Rick e DJ Zumbi. Manifestam-se com gritos a favor de Narciso, pedindo para ele ficar.

## OLAVO

Mas...

## DJ ZUMBI

Não ouviu a rapaziada, não? Vai procurar uma geladeira pra sentar em cima e deixa o mano aí comemorar na paz. Na moral, deixa o 'bróder' aí.

DJ Zumbi aproxima-se de Olavo.

Olavo olha o tamanho de Zumbi e, amedrontado, larga Narciso.

DJ Zumbi coloca a mão no ombro de Narciso. E o traz para dentro do salão, junto com Rick, Nanda, e todo o grupo.

Carlinhos fica parado, observando todos se afastarem. Finalmente fica só.

Carlinhos tira a LÂMPADA, enfiada em suas costas, no elástico do short de banho.

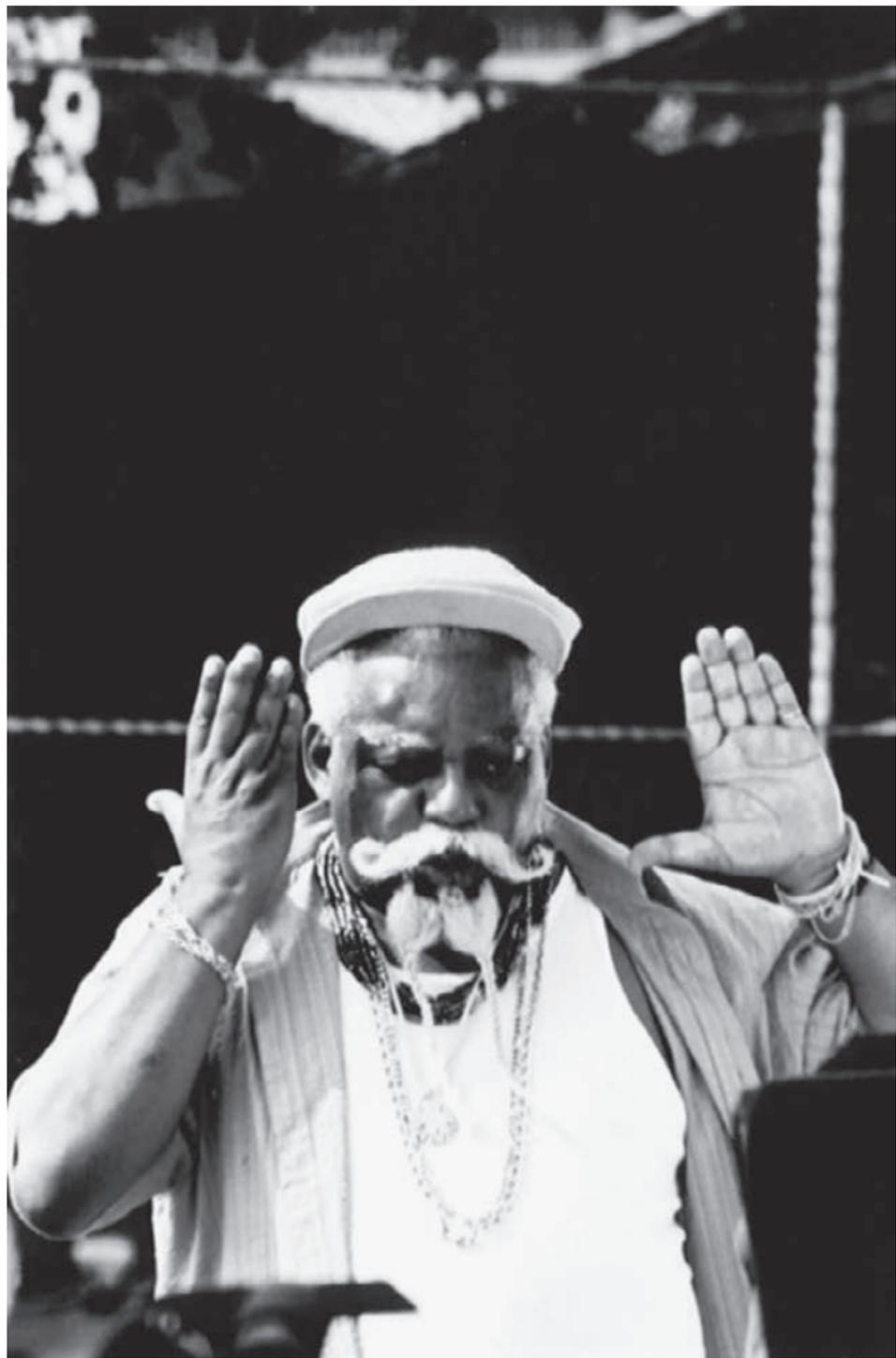
Carlinhos olha para a lâmpada. Olha para a câmera.

Gênio observa a festa escondido atrás da porta da piscina. Desdenha da turma e vira-se para a piscina. Vê Carlinhos prestes a esfregar a lâmpada. Corre desesperado para impedi-lo.

*FADE OUT.*

## FICHA TÉCNICA

Produção	<b>Barraco Forte Entretenimento</b>
Em parceria com	<b>Prefeitura de São Paulo Glaz Cinema Trama</b>
Direção e edição	<b>Jeferson De</b>
Elenco	<b>Abayomi Oliveira Robson Nunes Paula Picarelli Juan Pablo Rahal</b>
Participação Especial	<b>João Acaiabe Luciano Chirolli</b>
Apresentando	<b>Fernando Coster Dj King</b>
Produção	<b>Renata Moura</b>
Produção Executiva	<b>Paulo Boccato Renata Moura</b>
Roteiro	<b>Felipe Berlim Jeferson De</b>
Direção de Fotografia	<b>Carlos Ebert, ABC</b>
Supervisão de Pós- produção e Efeitos	<b>Marcelo siqueira, ABC</b>
Direção de Arte	<b>Kelly Castilho</b>
Figurino	<b>Steffany Heine</b>
Maquiagem e caracterização	<b>Ana Maclaren</b>
Som Direto	<b>Gabriela Cunha</b>
Trilha Sonora	<b>Fábio Luíz (Mzuri Sana) Noizyman</b>
Música	<b>"Negro do cabelo bom" (Max de Castro) "Nem vem que não tem" (Wilson Simonal)</b>



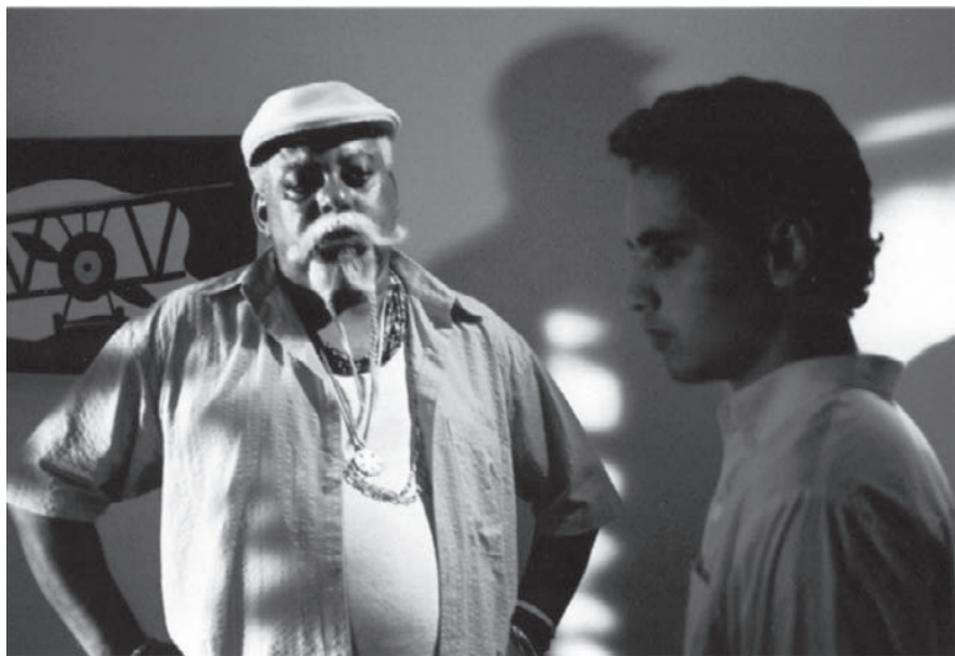
















# **O Vampiro do Capão**

Proposta de direção



Nunca gostei de filmes de terror, mas vi bastante. Escrevi este filme como um acerto de contas com um deles: *A Dança dos Vampiros*, de Roman Polanski.

Meu pai cuidava do clube dos funcionários da fábrica em que trabalhava, onde uma das opções de divertimento era a exibição de filmes para os associados. Assim, nos finais de semana, ele viajava alguns quilômetros com seu fusca até a cidade vizinha para buscar o projetor e seus equipamentos. Eu acompanhava todos os seus passos e ficava maravilhado com as latas, o fio, o pano branco que servia de tela e aquela caixa prata de metal que ia ao meu lado no carro.

Enfim, na quadra de futebol de salão os rolos transformavam-se num mundo de imagens e sons e, enfim, voltamos ao terror de Polanski, o primeiro filme a que assisti. A obra que me fascinou e aterrorizou minha infância: o baile sem o reflexo dos vampiros no espelho, o garoto apaixonado, o conde, o velho e os alhos, e o

trenó deslizando pela neve foram para mim, e por muito tempo, a imagem do cinema.

Tomadas as devidas proporções, *O Vampiro do Capão* me remete a este universo. É uma simples homenagem a Polanski.

## A Origem do Projeto

Este projeto nasce do desejo que o curta-metragem possa encontrar-se com o público *teen*. Filmes de terror têm sido apresentados a esta faixa etária com sucesso e não é difícil constatar que nas salas de cinema eles são dezenas por ano. Nas locadoras chegam quase a uma centena de títulos lançados por ano, com uma receptividade cada vez mais crescente.

Embora quase sempre restrito à produção norte-americana, nos últimos anos a produção europeia tem-se apresentado, mesmo que timidamente, com um número cada vez maior de títulos. O projeto que apresentamos pretende colaborar para que, por meio do curta-metragem, este público seja contemplado neste formato e com uma obra cujo grau de ineditismo e experimentação pretendem ser seus pontos fortes.

## Referências Visuais

*O Vampiro do Capão* insere-se dentro do gênero de filme de terror, seja pela presença clássica do *Conde Drácula*, ou pelo tom de humor que é assumido no desenvolvimento dramático. Este projeto traz em sua economia visual todos os elementos da dimensão do fantástico.

214

Como parâmetros do cinema mundial o projeto remete-se diretamente ao clássico *A Dança dos Vampiros*, de Roman Polanski, ao qual fazemos referência explícita na seqüência em que todos se olham no espelho. No cinema brasileiro, nos situamos mais no *trash* *As Sete Vampiras* e menos nas obras de José Mojica Marins, o *Zé do Caixão*.

Apresentadas as devidas paternidades cinematográficas desta obra, é importante remeter também ao universo dos quadrinhos. Neste sentido, os enquadramentos pretendem seguir ora o universo de Neil Gaiman, nas sombras de *Sandman*, ora na exploração do movimento de Frank Miller, em *Sin City*.

## Opções Técnicas e Estéticas na Fotografia e na Trilha Sonora

A possibilidade de finalizar o curta em preto-e-branco é uma opção que pretendemos avaliar com o diretor de fotografia Carlos Ebert, ABC, e com a equipe de finalização da TeleImage. Dado como certo é a captação do filme num suporte digital para posterior inserção de efeitos finais, bem como a apresentação dos créditos iniciais e finais.

A trilha sonora pretende recortar o universo *black* da periferia que varia entre o rap, o axé e o samba, inserindo em todos estes ritmos um clima de suspense que o roteiro permite em algumas seqüências.

O tom realista do universo da periferia funcionará como um contraponto ao mundo fantástico de uma história de vampiros. Transpor a Transilvânia para o Capão Redondo é, sem dúvida, o grande desafio deste curta-metragem. Tal desafio é o que alimenta a sua produção.

## Gratidão especial

Agenor Alves	João Acaiabe
André Klotzel	Joelzito Araújo
André Szajman	Mari Barros
Ari Cândido Fernandes	Maurício Jordy
Billy Castilho	Maurinete Lima
Cacá Diegues	Max de Castro
Carlo Eduardo Calil	Netinho de Paula
Carlos Ebert	Noel Carvalho
Carla Esmeralda	Paulo Bocato
Cecília Moura	Professor Pablo
Celso Prudente	Renata Almeida
Cláudio Szajman	Renata Moura
Daniel Santiago	Robson Nunes
Eduardo Silva	Rogério de Moura
Eugênio Lima	Ruth de Souza
Francisco César Filho	Sandro Rezende
Gabriela Cunha	Vânia Debs
Ismail Xavier	Vantoen Pereira Jr.
Jade & Joana	Zezé Motta
Jean-Claude Bernardet	Zita Carvalhosa
João Marcello Bôscoli	Zózimo Bulbul

## Referências bibliográficas

### Texto Noel dos Santos Carvalho

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

AUGUSTO, Sérgio (1989). *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

AUTRAN, Arthur (2001). *O personagem negro no cinema silencioso brasileiro – estudo de caso sobre A filha do advogado*. In: *Sessões do Imaginário*, Nº 7, Porto Alegre.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita (1983). *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Editora Brasiliense.

BOGLE, Donald (1973). *Toms, coons, Mulattoes, mammies and bucks - An interpretative history of blacks in american films*. New York: Bantam books.

CARVALHO, Noel dos Santos (2003). "O negro no cinema brasileiro: o período silencioso." In: *Plural – Revista do curso de pós-graduação em sociologia*, Nº 10, FFLCH-USP, São Paulo.

CORRÊA, Mariza (2003). *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

CASHMORE, Ellis (2000). *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Selo negro.

COSTAPINTO, Luis de Aguiar (1998 (1953)). *O negro no Rio de Janeiro - relações de raça numa sociedade em mudança*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

CUNHA, Antônio Geraldo da (1982). *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

218 DIAS, Rosângela de Oliveira (1993). *Chanchada, cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

GALVÃO, Maria Rita (1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira

GOMES, Paulo Emílio Sales (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Edusp.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (1992). *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco.

LOPES, Nei (2004). *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro.

JESUS, Maria Angela de (2004). *Ruth de Sousa*. São Paulo: Imprensa Oficial.

MACHADO, Maria Helena (1994). *O plano e o pânico*. São Paulo: Edusp.

NEVES, David (1968). "O cinema de assunto e autor negros no Brasil." In: *Cadernos brasileiros: 80 anos de abolição*. Ano 10, N° 47, maio, junho.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de (1952). "Nada de novo no cinema brasileiro, exceto... nudismo, macumba e malandragem." In: *Cena Muda*. N° 5,31-01-1952.

219

RAMOS, Fernão (org) (1990). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.

RAMOS, Alberto Guerreiro (1995). *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

REIS, João José; SILVA, Eduardo (1988). *Negociação e conflito – A resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras.

ROCHA, Glauber (2003, (1963)). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.

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

SILVANETO, Antônio Leão da (2002). *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Gráfica & Editora.

SALEM, Helena (1987). *Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

220 SCHWARCZ, Lilia Moritz (1987). *Retrato em branco e negro – jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século 19*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARCZ, Lilia M. (1993). *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras.

SENNA, Orlando (1979). "Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro." In: *Revista de cultura Vozes*, Ano 73, Nº 3, Vol. LXXIII.

SOHAT, Ella; STAM, Robert (1995). "Estereótipo, realismo e representação racial." In: *Imagens*, Nº 5, agosto/dezembro.

STAM, Robert (1997). *Tropical multiculturalism – a comparative history of race in Brazilian cinema & culture*, Durham and London: Duke University Press.

VIANY, Alex (1965). "Vitória do Cinema Novo: Gênova, 1965." In: *Revista Civilização Brasileira*, Nº 2, ano I.

XAVIER, Ismail (1985). "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor." In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel (1985). *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.

XAVIER, Ismail (1983). *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense.

## **Jornais e revistas**

*Dionysos - Teatro Experimental do Negro*, Nº 28, 1988, Brasília: MinC/ Fundacen.

*Filme Cultura*. Nº 40, 1982.

*Quilombo: vida, problema e aspirações do negro*, Nº 6, 1950.

*O Estado de São Paulo*, 22/2/2001.

*O jornal*, 2/8/1958.

*Nossa História*, ano 2, nº 17, 2005.

222 *Última Hora*, 28/5/1958.

## Índice

Apresentação – Hubert Alquéres	05
Afinal Jeferson De – Emanuel Araujo	13
Introdução – Noel dos Santos Carvalho	17
Prefácio – Jeferson De	107
Distraída para a Morte	109
Carolina	143
Narciso Rap	165
O Vampiro do Capão	209



## **Créditos das fotografias**

**DISTRAÍDA PARA A MORTE**

Vantoen Pereira Jr.

**CAROLINA**

Jeyne Stakflett

**NARCISO RAP**

Ana Luiza Dupas

**JEFERSON DE COM BONÉ DO DOGMA FEIJOADA**

Vantoen Pereira Jr.

**JEFERSON DE EM SÃO PAULO (prédios ao fundo)**

Paulo Pereira

225

**FOTO NOEL CARVALHO** pág. 102

Lu Pizoquero

**CAPA**

Jeyne Stakflett



## **Coleção Aplauso**

### **Perfil**

***Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro***

Luiz Carlos Merten

***Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo***

Tania Carvalho

***Bete Mendes – O Cão e a Rosa***

Rogério Menezes

***Carla Camurati – Luz Natural***

Carlos Alberto Mattos

***Carlos Coimbra – Um Homem Raro***

Luiz Carlos Merten

***Carlos Reichenbach –***

***O Cinema Como Razão de Viver***

Marcelo Lyra

***Cleyde Yaconis - Dama Discreta***

Vilmar Ledesma

***David Cardoso – Persistência e Paixão***

Alfredo Sternheim

***Djalma Limongi Batista – Livre Pensador***

Marcel Nadale

***Etty Fraser – Virada Pra Lua***

Vilmar Ledesma

***Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar***

Sérgio Roveri

***Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas***

Pablo Villaça

***Ilka Soares – A Bela da Tela***

Wagner de Assis

***Irene Ravache – Caçadora de Emoções***

Tania Carvalho

**João Batista de Andrade –**

***Alguma Solidão e Muitas Histórias***

Maria do Rosário Caetano

**John Herbert – *Um Gentleman no Palco e na Vida***

Neusa Barbosa

**José Dumont – *Do Cordel às Telas***

Klecius Henrique

**Niza de Castro Tank – *Niza Apesar das Outras***

Sara Lopes

**Paulo Betti – *Na Carreira de um Sonhador***

Teté Ribeiro

**Paulo Goulart e Nicette Bruno – *Tudo Em Família***

Elaine Guerrini

**Paulo José – *Memórias Substantivas***

Tania Carvalho

**Reginaldo Faria – *O Solo de Um Inquieto***

Wagner de Assis

228 **Renata Fronzi – *Chorar de Rir***

Wagner de Assis

**Renato Consorte – *Contestador por Índole***

Eliana Pace

**Rodolfo Nanni – *Um Realizador Persistente***

Neusa Barbosa

**Rolando Boldrin – *Palco Brasil***

Ieda de Abreu

**Rosamaria Murtinho – *Simples Magia***

Tania Carvalho

**Rubens de Falco – *Um Internacional Ator Brasileiro***

Nydia Licia

**Ruth de Souza – *Estrela Negra***

Maria Ângela de Jesus

**Sérgio Hingst – *Um Ator de Cinema***

Maximo Barro

**Sérgio Viotti – *O Cavalheiro das Artes***

Nilu Lebert

***Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?***

Maria Thereza Vargas

***Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto***

Rosane Pavam

***Walderez de Barros – Voz e Silêncios***

Rogério Menezes

## **Especial**

***Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira***

Antonio Gilberto

***Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do  
Maior Sucesso da Televisão Brasileira***

Álvaro Moya

***Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida***

Warde Marx

***Ney Latorraca – Uma Celebração***

Tania Carvalho

***Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte***

Nydia Licia

229

## **Cinema Brasil**

***Bens Confiscados***

Roteiro comentado pelos seus autores

Carlos Reichenbach e Daniel Chaia

***Cabra-Cega***

Roteiro de DiMoretti, comentado por Toni Venturi  
e Ricardo Kauffman

***O Caçador de Diamantes***

Vittorio Capellaro comentado por Maximo Barro

***A Cartomante***

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

***Casa de Meninas***

Inácio Araújo

***O Caso dos Irmãos Naves***

Luís Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet

***Como Fazer um Filme de Amor***

José Roberto Torero

***De Passagem***

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

***Dois Córregos***

Carlos Reichenbach

***A Dona da História***

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

***O Homem que Virou Suco***

Roteiro de João Batista de Andrade por Ariane Abdallah e Newton Cannito

***Narradores de Javé***

Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

**Teatro Brasil**

230

***Alcides Nogueira – Alma de Cetim***

Tuna Dwek

***Antenor Pimenta e o Circo Teatro***

Danielle Pimenta

***Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílabá***

Adélia Nicolete

***Trilogia Alcides Nogueira – ÓperaJoyce -  
Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso  
– Pólvora e Poesia***

Alcides Nogueira

**Ciência e Tecnologia**

***Cinema Digital***

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Os livros da coleção *Aplauso* podem  
ser encontrados nas livrarias e no site  
[www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual](http://www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual)

ctp, impressão e acabamento

**imprensaoficial**

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP  
Fones: 6099-9800 - 0800 123401  
[www.imprensaoficial.com.br](http://www.imprensaoficial.com.br)

Com este volume, a *Coleção Aplauso* abre uma nova frente, dando voz aos diretores de curtas-metragens e publicando quatro roteiros do jovem e premiado realizador paulista **Jeferson De**.



São quatro trabalhos de gêneros e origens diferentes: o drama *Distraída para a Morte* (2001), *Carolina* (a história da escritora Carolina de Jesus, feita por Zezé Motta, 2003), *Narciso Rap* (2004) e o ainda inédito e não realizado *O Vampiro do Capão* (uma homenagem a clássicos de terror e a Roman Polanski).



Jeferson é o criador do manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, ou simplesmente *Dogma Feijoadá*, publicado em 2000 durante o Festival Internacional de Curtas.

Para melhor situar os trabalhos de Jeferson De, este volume é precedido de um estudo sobre a *História do Negro no Cinema Brasileiro*, de autoria do sociólogo **Noel dos Santos Carvalho** e texto de **Emanoel Araujo** curador do museu Afro Brasil.



Mais um trabalho de resgate de memória e preservação de nossa cultura, da **Coleção Aplauso** da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**.

ISBN 85-7060-413-0



9 788570 604132