

# O personagem negro no cinema silencioso brasileiro: estudo de caso sobre *A filha do advogado*

Arthur Autran<sup>§</sup>

*A historiografia clássica do cinema brasileiro evitou aprofundar a crítica ideológica acerca dos períodos mais recuados da nossa produção, pois se buscava valorizar ao máximo o fato dos pioneiros terem enfrentado mil obstáculos e mesmo assim continuarem a fazer filmes. Exemplos destas posturas não faltam nos textos de Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany, B. J. Duarte, Vicente de Paula Araújo, Walter da Silveira e outros pais do discurso historiográfico<sup>1</sup>.*

Se esta posição teve função importante, pois recuperou a memória acerca dos tão desprezados quanto desconhecidos pioneiros, por outro lado impediu uma análise mais fecunda das relações entre cinema e sociedade. Um exemplo de monta: as questões do negro e do racismo quase não são discutidas. Paulo Emílio Salles Gomes dedica brevíssimo comentário em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* ao forte preconceito racial expresso por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima nas suas colunas jornalísticas na segunda metade da década de 20<sup>2</sup> e Alex Viany menciona na *Introdução ao cinema brasileiro* que *Também somos irmãos* aborda “o problema racial entre nós”<sup>3</sup>, mas são dos poucos exemplos encontrados na produção intelectual de ambos<sup>4</sup>.

Possivelmente o primeiro filme brasileiro de ficção a debater diretamente a questão racial foi o mencionado *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, produção da Atlântida que contava com a presença dos atores Grande Otelo e Aguinaldo Camargo, este último membro do Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias do Nascimento, figura de proa na luta contra o racismo no Brasil. A trama versa, segundo o próprio Burle, sobre dois irmãos negros com destinos opostos, enquanto um entrava na marginalidade – o personagem interpretado por Grande Otelo – o outro se tornava advogado – o personagem interpretado por Aguinaldo Camargo –, apesar de todos os preconceitos de que era vítima<sup>5</sup>.

A questão do negro na sociedade brasileira é central. A herança do sistema escravista está longe de ser superada,

e não somente quanto à integração social do negro. Já no século XIX, um dos líderes do movimento abolicionista, Joaquim Nabuco, previa que os problemas decorrentes do trabalho servil e da estrutura social engendrada por ele eram de difícil superação.

“Essa obra – de reparação, vergonha ou arrependimento, como a queiram chamar – da emancipação dos atuais escravos e seus filhos é apenas a tarefa imediata do abolicionismo. Além dessa, há outra maior, a do futuro: a de apagar todos os efeitos de um regime que, há três séculos, é uma escola de desmoralização e inércia, de servilismo e irresponsabilidade para a casta dos senhores, e que fez do Brasil o Paraguai da escravidão.

(...) O nosso caráter, o nosso temperamento, a nossa organização toda, física, intelectual e moral, acha-se terrivelmente afetada pelas influências com que a escravidão passou trezentos anos a permear a sociedade brasileira.”<sup>6</sup>

No período do cinema silencioso, época que nos interessa tratar, já podemos anotar a existência de personagens negros nos filmes de ficção, ou “posados”, como eram então denominados. Segundo João Carlos Rodrigues, em *Os guaranis* (1908), de Antônio Leal, versão circense do clássico romance *O guarani* de José de Alencar, o palhaço negro Benjamin de Oliveira – figura bastante popular no Rio

de Janeiro do início do século – interpretava o índio Peri. O mesmo pesquisador aponta que as fitas *Os capadócijs da cidade nova* (1908), de Antônio Leal e *A quadilha do esqueleto* (1917), de Eduardo Arouca, teriam personagens negros pertencentes ao lumpem e registra em 1912 a produção de *A vida de João Cândido*, sobre o marinheiro que comandou a Revolta da Chibata, película cuja exibição foi proibida pela polícia e da qual não se têm informações sobre os realizadores e o elenco<sup>7</sup>. Podemos também acrescentar adaptações como *A cabana do Pai Tomás* (1909), de Antônio Serra, *Paulo e Virgínia* (1924), de Almeida Fleming, e *A escrava Isaura* (1929), de Marques Filho, baseados nos romances homônimos respectivamente de Harriet Beecher Stowe, Bernardin de Saint-Pierre e Bernardo Guimarães, que devido aos seus entretos originais deveriam contar com personagens negros. É de assinalar-se que não existem mais cópias de nenhum destes títulos.



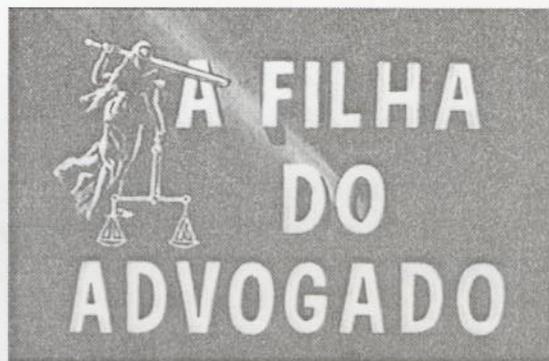
Aguiinaldo Camargo e Grande Otelo em *Também somos irmãos*

Dentre os “posados” que chegaram até nossos dias, pelo menos três têm personagens negros de algum vulto. *O segredo do corcunda* (1924), de Alberto Traversa, apresenta um coadjuvante negro, Benedito, encarnado como medroso, contador de vantagens e bebedor de cachaça. Tudo isto o torna alvo de uma comicidade que nasce das suas atrapalhações, característica bastante próxima à produção convencional de filmes norte-americanos da época; note-se que esta relação foi estabelecida por Paulo Emílio Salles Gomes<sup>8</sup>.

Em *Tesouro perdido* (1927), de Humberto Mauro, conforme já comentou João Carlos Rodrigues<sup>9</sup>, há um garoto negro fumando cujos traços faciais são comparados, através da montagem, com os de um sapo; situação que para Paulo Emílio Salles Gomes foi “feita com a maior candura, evidentemente sem a menor intenção pejorativa” e diferente de *O segredo do corcunda* pela “tonalidade brasileira da seqüên-

cia”<sup>10</sup>; aqui como de costume o caráter nacional serve para elidir a questão racial. Mas, em *A filha do advogado* (1926), de Jota Soares, a importância do personagem negro para a trama é sem dúvida bem maior quando comparada aos outros dois filmes.

Segundo Luciana Araújo, esta fita não apenas foi a produção mais refinada do Ciclo do Recife, cuja duração compreende de 1922 a 1931, como ainda a que obteve maior sucesso de público, tendo sido exibida comercialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, praças nunca alcançadas pelas outras realizações do movimento<sup>11</sup>.



*A filha do advogado* inicia-se com o doutor Paulo Aragão, advogado de renome que resolveu passar uma temporada na Europa, pedindo ao seu primo, o brilhante jornalista Lúcio, para ajudá-lo quanto a dois problemas pendentes. O primeiro é trazer do interior para o Recife uma filha ilegítima, Heloísa, e também a mãe desta, dona Lucinda.

O segundo diz respeito a tomar conta do filho legítimo, Helvécio, um desmiolado sempre metido em confusões. O doutor Paulo parte para a Europa e Lúcio vai ao interior do estado buscar Heloísa e sua mãe. Logo ao conhecer a jovem, ele se apaixona. Pouco antes disso surge, pela primeira vez, o personagem negro Gerônimo, que está trabalhando no quintal da casa quando Lúcio lá chega.

A moça e a mãe mudam-se, sempre auxiliadas por Lúcio, e já em Recife há todo um idílio entre Heloísa e o rapaz no jardim da casa dela, no qual também se encontra Gerônimo trabalhando e espreitando-os de longe. Ao mesmo tempo, Helvécio passa a assediá-la, ambos sem saber que são irmãos por parte de pai. Visando a aproximar-se da moça, Helvécio suborna Gerônimo, dando dinheiro a fim de que ele leve uma carta para Heloísa. Gerônimo, por ganância, aceita o suborno e leva a carta, mas Heloísa rejeita o estróina. Em um domingo, após a saída da missa, Heloísa vai sozinha para casa pegar figurinos querendo mostrá-los a uma amiga, mas, após entrar no seu quarto, dá-se conta da presença de Helvécio.

Este a corteja e como é recusado ataca a moça, que, recordando dos conselhos do pai para manter a sua honra, pega um revólver e atira. Gerônimo, que ouvia atrás da porta, desespera-se e chama a polícia. Heloísa é presa e Helvécio, moribundo, vai para o hospital onde vem a falecer, lembrando-se da orientação paterna e arrependendo-se.

Lúcio começa a investigar para saber o que realmente aconteceu, achando vestígios de tinta na porta, e lembra-se de ter visto Gerônimo mexendo em tinta. O pai de Heloísa, ao saber da tragédia, avisa que não vai voltar da Europa. No entanto, um misterioso advogado do Rio de Janeiro, Henry Valentim, assume o caso da moça. Ao longo do inquérito, Gerônimo depõe contra Heloísa. No julgamento, a promotora - da qual faz parte a noiva de Helvécio, Antonieta Bergamini -, acusa-a de ter se trancado por vontade própria com o rapaz. No entanto, Henry Valentim faz uma defesa exaltada.

No novo depoimento, Gerônimo, premido pela assombração de Helvécio e pelo arrependimento, conta toda a verdade, ou seja, que recebeu dinheiro para deixar o rapaz entrar. Gerônimo é preso em flagrante e Heloísa é absolvida. Henry Valentim, surpreendentemente, tira os óculos e a barba postiça e revela ser o doutor Paulo Aragão. Dois anos depois, Lúcio e Heloísa estão casados e felizes com um filho pequeno e têm o apoio do doutor Paulo Aragão.

Maria Rita Galvão, ao analisar o enredo das produções paulistanas dos anos 20, afirma que:

“Não há críticas ou inconformismo de qualquer espécie. Respeita-se o esquema do mundo tal qual é proposto, sem a menor preocupação de analisá-lo. Os bons são sempre recompensados com amor e/ou dinheiro, os maus são castigados, após o que se redimem e tornam-se bons, ou são eliminados. Os quiproquós e desencontros que criam o suspense sempre se resolvem no final, para restabelecer a ordem dentro das normas aceitas e fazer o mundo entrar nos eixos.”<sup>12</sup>

Ou seja, o dramalhão urbano *A filha do advogado*, baseado no romance homônimo de Costa Monteiro e vivamente inspirado na tradição do folhetim, enquadra-se na média das produções brasileiras da época do ponto de vista do excessivo esquematismo do enredo.

Dentre os pontos fracos, podemos apontar: Lúcio tem todas as pistas da participação de Gerônimo e nunca se dá conta efetivamente disso; mesmo para as convenções da ficção cinematográfica da época toma-se óbvio que Henry Valentim é o doutor Paulo; a vingança da noiva de Helvécio não ganha força dramática suficiente ao longo da narrativa etc.

No entanto, deve-se ressaltar a beleza de enquadramentos, como aquele em que Heloísa na cela tem sua figura recortada pela sombra das grades ou a força expressiva dos vários planos nas ruas do Recife. Além disso, também apresenta interesse para análises ideológicas futuras o esforço em representar uma cidade ainda provinciana como grande metrópole econômica e cultural e a representação conservadora da questão feminina.



Ferreira Castro como Gerônimo; detalhe do cartaz

Mas o que nos interessa aprofundar neste texto é a figura de Gerônimo. Chama atenção, por exemplo, a atuação de Ferreira Castro, ao nosso ver a mais exagerada dentre todo o elenco de *A filha do advogado*. Tal exagero nos esgares faciais, gestos e comportamentos têm por função criar uma imagem animalizada do personagem negro, uma das idéias mais renitentes e odiosas do imaginário racista.

Quanto ao tratamento do personagem na narrativa, já de início ele é apresentado de forma negativa, pois se dedica a espreitar o romance da patroa com Lúcio. E Gerônimo, ao lado de Helvécio, é o grande responsável por todos os males, já que aceita ser subornado para servir de ligação entre Helvécio e Heloísa e depois para colocar o rapaz dentro da casa sem ninguém se dar conta. Tudo isso movido pela ganância, ressaltada no filme em planos que Gerônimo olha com avidez o dinheiro.

Além de ganancioso, Gerônimo é covarde, o que se comprova pelo fato dele não assumir sua culpa no primeiro interrogatório - e nesta seqüência o personagem não tem coragem nem de encarar Heloísa. A última característica de Gerônimo é o misticismo, pois ele só assume a culpa devido ao fantasma de Helvécio e à visão na qual o sangue mancha o dinheiro recebido.

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

Não somente Gerônimo trabalha, pois acompanhamos a função de médicos, de um fotógrafo, da polícia, de músicos, em todos esses casos meros figurantes. Mas e os outros personagens principais? O vilão Helvécio, notório boa-vida, é o único desocupado.

Já Heloísa é dona de casa, o que pouco está caracterizado no filme, com a exceção do momento no qual Lúcio a conhece, e por isso a seqüência torna-se muito representativa. A noiva de Helvécio trabalha na promotória e a negatividade desta personagem feminina parece advir em parte do fato dela ter uma ocupação fora de casa – aliás, note-se que ela é visivelmente masculinizada, nada amorosa para com Helvécio e bastante ambiciosa.

Já Lúcio e o doutor Paulo Aragão/Henry Valentim são trabalhadores intelectuais, sendo interessante observar qual a concepção do filme sobre o trabalho intelectual. Lúcio aparece em duas seqüências na redação e em ambas apenas folheia os jornais, no entanto, logo no início do filme, um amigo o cumprimenta dizendo que "... os teus artigos têm causado uma revolução no mundo intelectual".

Já o doutor Paulo Aragão, travestido de Henry Valentim, surge fazendo uma defesa verborrágica e grandiloquente da sua cliente, remetendo claramente à tradição bacharelesca brasileira – à qual *A filha do advogado* dá todo

o seu assentimento. Ou seja, o trabalho intelectual é fruto da inspiração pura e o filme o entende de forma tão impalpável e idealizada que tem dificuldades claras em representá-lo.

É esta oposição que nós gostaríamos de ressaltar: negros, trabalho braçal, maldade *versus* brancos, trabalho intelectual, bondade. O filme justifica ideologicamente o predomínio branco, pelo menos daqueles que trabalham no campo intelectual, pois os negros, devido à ganância e ao misticismo, são influenciáveis pelo que de pior existe nos brancos com falta de caráter.

O meio cinematográfico do Recife era formado na sua grande maioria por indivíduos oriundos das classes populares<sup>13</sup>. Não obstante, conforme se pode depreender das nossas observações, os filmes tendiam a expressar o mais absoluto conservantismo social do ponto de vista ideológico. Aliás, este é um dado comum a grande parte da produção brasileira da época<sup>14</sup>.

Em ocasião posterior caberia aprofundar a análise em dois sentidos: notar se existem aspectos do filme que escapem da ótica conservadora e explicar o modo como é feita a mediação da perspectiva conservadora pelo ponto de vista popular, já que aquela perspectiva se origina na elite econômica e social .



## Ficha técnica e artística

*A filha do advogado*

(1926, 92', 35 mm, 16 qps, pb, silencioso)

Direção: Jota Soares

**Companhia produtora:** Aurora-Film (Recife). **Produtor:** João Pedroso da Fonseca. **Roteiro:** Ari Severo, baseado no romance homônimo de Costa Monteiro. **Fotografia:** Edson Chagas

**Elenco:** Jota Soares (Helvécio), Guiomar Teixeira (Heloísa), Euclides Jardim (Lúcio), Ferreira Castro (Gerônimo), Norberto Teixeira (dr. Paulo Aragão), Olíria Salgado (Antonietta Bergamini), Jasmelina de Oliveira (Dona Lucinda Correira)

**Vídeo:** Lançado comercialmente pela Funarte dentro da coleção "Tesouros do Cinema Brasileiro"



Fotogramas de *A filha do advogado*

## Notas

§ Doutorando no Depto. de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp.

- 1 Para uma crítica aprofundada de alguns destes autores, ver BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- 2 GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1974. p.310.
- 3 VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. p.121.
- 4 Para uma análise ideológica deste livro, ver AUTRAN, Arthur. Alex Viany e a *Introdução ao cinema brasileiro*. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.26, p.161-203, nov.-dez. 2000.
- 5 Depoimento de José Carlos Burlle. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. XV, n.40, p.10, ago.-out. 1982.
- 6 NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p.7-9.
- 7 RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo / Fundação do Cinema Brasileiro, 1988. p.39-40. (2.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001).
- 8 GOMES, op. cit., p.147.
- 9 RODRIGUES, op. cit., p.40.
- 10 GOMES, op. cit., p.147.
- 11 ARAÚJO, Luciana. Ciclo do Recife. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p.125.
- 12 GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975. p.61.
- 13 VIANY, op. cit., p.73-82.
- 14 BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.23-28.