

| | |
|--|--|
|  <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p> | <h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 28, p. 1-18, jan.-dez. 2021 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p> |
| <p> https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.39837</p> | |

SEÇÃO: CINEMA

Sob o verniz da mestiçagem: raça e gênero em três filmes brasileiros

Under the varnish of the miscegenation: race and gender in three Brazilian movies

Bajo el barniz del mestizaje: raza y género en tres películas brasileñas

Ceíça Ferreira¹

orcid.org/0000-0003-0625-6923

ceicaferreira@gmail.com

Recebido em: 24 jan. 2021.

Aprovado em: 19 ago. 2021.

Publicado em: 16 nov. 2021.

Resumo: Este artigo propõe investigar como, embora historicamente silenciada ou submersa no discurso da mestiçagem, a questão racial estrutura a opressão de gênero no contexto social e no cinema brasileiro. Para isso, utiliza como objeto de análise os filmes *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987), *Orfeu* (1999) e *O maior amor do mundo* (2006), de Cacá Diegues, buscando assim examinar a intersecção de gênero e de raça na construção de personagens, sua caracterização e atuação na narrativa, suas relações de pertencimento e posturas assumidas diante de outras(os) personagens, que podem indicar continuidades, fluxos e contradições nos regimes de visibilidade.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Mestiçagem. Gênero e Raça. Cacá Diegues. Nelson Pereira dos Santos.

Abstract: This article proposes to investigate how, although historically silenced or submerged in the discourse of miscegenation, the racial issue structures the gender oppression in the social context and in the Brazilian cinema. For this, it uses the movies *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987), *Orfeu* (1999) and *O maior amor do mundo* (2006) by Cacá Diegues to analyze the intersection of gender and race in the construction of characters, their characterization and performance in the narrative, their relations of belonging and positions taken in front of other characters, which can indicate continuities, flows and contradictions in the visibility regimes.

Keywords: Brazilian Cinema. Miscegenation. Gender and Race; Cacá Diegues; Nelson Pereira dos Santos.

Resumen: Este artículo se propone investigar cómo, aunque históricamente silenciada o sumergida en el discurso del mestizaje, la cuestión racial estructura la opresión de género en el contexto social y en el cine brasileño. Para ello, utiliza las películas *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987), *Orfeu* (1999) y *O maior amor do mundo* (2006), de Cacá Diegues, como objeto de análisis, buscando examinar la intersección de género y raza en la construcción de personajes, su caracterización y actuación en la narrativa, sus relaciones de pertenencia y posturas asumidas frente a otros personajes, que pueden indicar continuidades, flujos y contradicciones en los regímenes de visibilidad.

Palabras clave: Cine brasileño. Mestizaje. Género y raza. Cacá Diegues. Nelson Pereira dos Santos.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Estadual de Goiás (UEG), Goiânia, GO, Brasil.

Introdução

Falecida em 2019, aos 98 anos, a atriz Ruth de Souza, uma pioneira do cinema brasileiro, indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza de 1954 por sua atuação no filme *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953) e que iniciou sua carreira no Teatro Experimental do Negro (TEN),² fala sobre sua trajetória em entrevista ao cineasta Joel Zito Araújo:

Fiz bons papéis porque quando cheguei na televisão eu já tinha reconhecimento e tinha feito bons papéis no cinema. Os autores vêem o negro como serviçal. [...] As histórias se desenvolvem em cima dos personagens brancos e o negro não tem vez [...] O ator negro tem que se impor, senão ele fica fazendo eternamente o serviçal. Tem muitas atrizes que aceitam papéis de serviçais e não conseguem provocar o autor, ficam dando aquelas risadinhas para o patrão branco. [...] Estou completando este ano [em 1995] cinquenta anos de carreira artística, sinto que tem um certo respeito por mim, mas não é o que eu mereço (ARAÚJO, 2000, p. 83).

Mais de duas décadas depois, essas desigualdades raciais apontadas pela atriz ainda permanecem. Ao analisar a participação de atrizes e de atores negros nas telenovelas que foram ao ar no período de 1963 a 1997, Araújo (2008) constata que em apenas 29 produções a quantidade de tais profissionais ultrapassou 10% do total do elenco e nesse percentual, é predominante a atuação de tais profissionais em papéis subalternos ou estereotipados, o que confirma a decadência do mito da democracia racial, já que mesmo aquelas/aqueles que já tinham um nome sólido no teatro e no cinema, como Ruth de Souza, Grande Otelo e Milton Gonçalves, não parecem ter escapado do papel de escravizado ou serviçal.

Tal autor associa a permanência desse mito a uma poderosa cortina, que pela internalização de um modelo estético branco (dissimulado pela mestiçagem) dificulta a percepção dos estereótipos sobre a população negra e impede o reconhecimento dos atores e atrizes negras na história do cinema e da televisão brasileira. Em um estudo mais recente sobre gênero e raça nos filmes nacionais de maior público lançados nos

últimos vinte anos (1995 a 2014), Candido, Campos e Feres Júnior (2016) atestam isso ao apontar que, enquanto as mulheres brancas são 20% dos elencos principais, as pretas e pardas são apenas 7%; e quanto à relevância das(os) personagens na trama, verificou-se que somente 43% das negras são identificadas, em contraponto às brancas, que somam 69%; apenas 13% das negras participam de diálogos centrais e somente 1,4% das atrizes não brancas são protagonistas.

Considerando tais aspectos, é que a partir dos filmes *Jubiabá*, de Nelson Pereira dos Santos (1987) e *Orfeu* (1999) e *O maior amor do mundo* (2006), de Cacá Diegues, este trabalho busca investigar como a confluência de raça e de gênero opera na construção de personagens. Trata-se de um exercício analítico que compreende as articulações entre as produções audiovisuais e as relações de poder vigentes na sociedade brasileira.

A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder

Os dados sobre a participação da população negra, em especial, das mulheres negras no cinema nacional, conforme já indicado, descortinam as ambiguidades entre a imagem do país como um paraíso racial e o histórico apagamento de raça, conceito que segundo Guimarães (2009, p. 11) "[...] denota tão somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado".

A retomada de tal categoria analítica emerge no âmbito da sociologia brasileira do final dos anos 1970, na qual é redefinida a pertinência do fator racial nos processos de estratificação social no país; e articula-se com o esforço da Unesco, após a Segunda Guerra Mundial, de abolir o conceito de raça no âmbito científico como estratégia de combate ao racismo, em razão de tragédias como o holocausto, a segregação racial nos Estados Unidos e o *apartheid* na África do Sul.

² Criado pelo ativista Abdias do Nascimento em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro foi a principal organização do movimento negro nos anos 1950 e além do teatro, desenvolveu diversas atividades culturais e artísticas, por meio das quais problematizava a questão racial, a mestiçagem e o branqueamento no Brasil (CARVALHO, 2005a).

Contudo, as categorias raciais e, até mesmo, a ideia de raça permaneceram nas relações sociais como sistemas de classificação que orientam as ações humanas e são usados para construir e manter diferenças e privilégios, frequentemente submersos na valorização de nossa identidade mestiça (GOMES, 2005; GUIMARÃES, 2009).

Buscando desnaturalizar a mestiçagem como resultado de uma pré-disposição dos portugueses para a mistura étnica, Tadei (2002, p. 3) trabalha com a hipótese de que ela é fruto de um dispositivo de poder no sentido dado por Foucault, ou seja, trata-se de um "conjunto de saberes e de estratégias de poder que atua sobre nossa identidade nacional, tendo por objetivo integrar e tornar dóceis as etnias que estão na raiz de nossa nacionalidade (no caso os indígenas do continente e os negros africanos)". De acordo com tal autor, a valorização da mistura étnica, mas apagando as origens, o passado e suas contradições; e a compreensão da sexualidade como estratégia capaz de promover a confraternização das etnias caracterizam o dispositivo da mestiçagem, que a partir da década de 1930 sofre uma reinterpretação.

Durante esse período pós-guerra e diante do descrédito do conceito de raça, conforme já mencionado, se dá sua substituição por cor e, também, a construção da nacionalidade brasileira, quando os principais estudiosos brasileiros do assunto, como Arthur Ramos, Gilberto Freyre e Jorge Amado, entre outros, passaram a destacar os aspectos positivos da mestiçagem, que se torna a representação oficial da nação, na qual o mulato e a "mulata" são idealizados. Nesse contexto, Freyre lança o livro *Casa-grande e senzala*, que culmina todo um processo de exaltação dessa identidade mestiça no Governo Vargas, no qual elementos da cultura negra como a feijoada e a capoeira são transformados em tipicamente brasileiros, ou seja, desenvolve-se uma interpretação da mestiçagem como "confraternização das raças", como "democracia racial", que passa a ser vista como a solução para nossos problemas sociais (TADEI, 2002).

Tal representação do País será contestada pelos movimentos negros nos anos de 1970,

considerada como "o mito da democracia racial", uma corrente ideológica que, a despeito de toda a violência do regime escravista, do racismo e das desigualdades raciais, narra a existência de uma harmonia racial entre negros e brancos (GOMES, 2005); e embora cor tenha sido instituída para substituir raça e negar a existência de racismo na sociedade brasileira, ainda permanece a conotação racial, pois a cor da pele e outros traços fenotípicos como a textura dos cabelos e a espessura dos lábios são utilizados de modo racializado, determinando as oportunidades e as formas de tratamento nos processos de reconhecimento social e profissional.

Nesse sentido, esse quadro conceitual nos possibilita pensar também o papel da produção cinematográfica brasileira na representação de nossa identidade nacional, construída sob uma perspectiva que embora reconheça o passado escravocrata, muitas vezes, opta por abstrair o fator racial (e como ele estrutura a opressão de gênero) enquanto determinante de privilégios e de desigualdades. Isso pode ser identificado até mesmo na filmografia de cineastas que são reconhecidos pela representação da população negra.

Com mais de sessenta anos de carreira, Cacá Diegues é considerado um dos mais importantes cineastas brasileiros; atuou ativamente nos anos 1960 no Centro Popular de Cultura (CPC), formado por um grupo de intelectuais de esquerda vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE) e foi um dos fundadores do movimento Cinema Novo; dirigiu diversos filmes que abrangem grande parte da história do cinema nacional e alguns destes destacam a participação de atores e de atrizes negras, bem como a temática das culturas negras, como *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976), *Quilombo* (1984) e *Orfeu* (1999), uma segunda adaptação cinematográfica da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

O cineasta francês Marcel Camus fez a primeira adaptação dessa peça com o filme *Orfeu Negro/Orfeu do Carnaval*, em 1959. A imagem romantizada do Brasil, das favelas e do carnaval veiculada em tal longa rendeu-lhe a Palma de Ouro do Festival de Cannes no mesmo ano, além

do Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960; e foi um grande chamariz para muitos estrangeiros, como afirma o historiador norte-americano Henry Louis Gates Jr. (2009):

[...] ao assistir ao filme, meus amigos e eu achamos que o Brasil era o mais extraordinário dos lugares: uma democracia mestiça. A julgar pelo filme, o Brasil era mulato. Para nós, *Orfeu do Carnaval* parecia um equivalente cinematográfico da teoria de Gilberto Freyre sobre o Brasil como uma democracia racial. E tudo aquilo me fez desejar visitar o país [...] (GATES JR., 2009, p. 32).

Com o objetivo de oferecer uma perspectiva realista da história de amor e tragédia entre Orfeu e Eurídice, ambientada nos morros cariocas e no contexto social, cultural e político dos anos 1990, Cacá Diegues apresenta uma nova adaptação da peça de Vinícius com o filme *Orfeu* (1999), que “[...] retoma a favela como o mais interessante laboratório para a análise de uma sociedade dividida” (ORICCHIO, 2003, p. 150). Essa dualidade perpassa toda a estrutura narrativa, que oscila entre o mito e o realismo, entre o amor carnal e a pureza de espírito, entre a afirmação e a omissão/negociação da questão racial, esse último aspecto pode ser relacionado à posição política de Cacá Diegues, enquanto um dos fundadores do movimento cinemanovista, no qual embora atores e atrizes negras fossem maioria no elenco, até mesmo em posição de protagonismo (privilegio conferido aos atores negros), eram vistos como referencial estético do pobre, do povo brasileiro.

O Cinema Novo construiu uma agenda estética e política e que colocou a questão da representação racial no centro. Explico: na procura do “homem brasileiro” e da “realidade brasileira” que estes artistas empreenderam foi o negro, metaforizado na figura do povo, favelado, camponês, analfabeto, migrante, operário, etc., a chave da representação desse novo país. Ao mesmo tempo, o negro escolhido pelo Cinema Novo foi desracializado. O anti-racismo apregoado pelo movimento recusou a idéia de raça. Esta era identificada pelos cineastas como fonte de racismo. O negro escolhido foi, então idealizado como um universal (povo, proletário, explorado) e escolhido como guia dos destinos do povo oprimido. O resultado foram filmes que procuraram elaborar processos de identificação entre uma plateia predominantemente branca e intelectualizada, quase sempre de esquerda, com personagens heróicos negros [...] (CARVALHO, 2006, p. 24, grifo nosso).

A narrativa de *Orfeu* faz alusão a dois filmes precursores do Cinema Novo, *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Como pode ser observado logo no início, nas tomadas aéreas sobre a cidade do Rio de Janeiro, que se deslocam dos pontos turísticos às favelas (NAGIB, 2001, 2006). O viés político que se manifesta nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e é aperfeiçoado na produção cinemanovista nos anos de 1960, também apresenta ressonâncias nesse longa de Diegues.

Ao comparar *Rio, Zona Norte* e *Orfeu*, Autran (2011) identifica semelhanças, como a presença de negros como personagens centrais (além do elenco de uma forma geral) e a abordagem da vida do compositor popular oriundo dos morros cariocas. Porém, se no primeiro filme o músico Espírito da Luz Soares (interpretado por Grande Otelo) não consegue ser reconhecido e precisa de um mediador, o artista intelectualizado/consciente de classe média, representado pela personagem Moacir (Paulo Goulart), no filme de Diegues, o protagonista Orfeu (Toni Garrido) é um compositor de sucesso, reverenciado por todos, inclusive pela mídia televisiva, com quem fala diretamente, sem intermediários.

O referido autor sublinha ainda uma conversa com o traficante Lucinho (Murilo Benício), na qual se reitera a dicotomia entre esses dois jovens que foram amigos de infância, tiveram diferentes trajetórias de vida, mas têm em comum o desejo de permanecer no morro. Se romantiza assim uma estrutura dual na qual a música, a arte, é o lado certo, e assim Orfeu é o exemplo, o mocinho; já o crime é o lado errado e Lucinho é o vilão. Trata-se apenas de escolher o que é certo para “subir na vida”, para ascender socialmente, e assim a narrativa parece indicar que a única diferença entre os dois é a escolha individual, o caráter. O fato de um ser negro e o outro branco não é mencionado.

De maneira consonante a essa abordagem da questão racial em *Orfeu*, Autran (2011) frisa o papel central do escritor Jorge Amado na política cultural do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual também estavam ligados muitos dos cineastas e críticos que faziam o cinema indepen-

dente no país, como Alex Viary, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos; e, principalmente, pela potencialidade de sua obra, adaptada para cinema, televisão e teatro e na qual o negro é representado "como ator da sua própria história e, ao mesmo tempo, símbolo de todo povo brasileiro [...]" (AUTRAN, 2011, p. 54). Contudo, a partir do romance *Jubiabá* (1930), tal autor ressalta que a questão racial é absorvida pela problemática da luta de classe, pois embora Antônio Balduino (Baldo) encarne o herói principal da narrativa e tenha uma forte ligação com a religião afro-brasileira (por meio de Pai Jubiabá, que o acompanha e o orienta desde menino), ao ganhar consciência política participando das greves dos estivadores em Salvador, ele deixa a religiosidade negra.

Isso também se repete nos filmes *Rio, Zona Norte* e *Orfeu*, que de acordo com Autran (2011, p. 72)

compartilham o total apagamento de qualquer discurso racial e nisso ambos são praticamente idênticos, pois o personagem negro é antes o símbolo de todo o povo brasileiro; daí não poder possuir nenhuma especificidade da luta ou pelo menos da história dos afrobrasileiros.

No entanto, se *Orfeu* e *Baldo* tem o privilégio de abstrair/negociar seu pertencimento racial, isso não é permitido às personagens femininas negras.

As representações difundidas pelo cinema estão atreladas a "imagens de controle", noção criada por Patricia Hill Collins que designa a imposição de condutas e lugares pré-estabelecidos a cada grupo social, podendo ser positivas ou mesmo ambivalentes, porém, aplicadas às mulheres negras, elas são uniformemente negativas. As imagens de controle têm sua origem na escravidão, constituem a dimensão ideológica de um sistema de dominação racista e sexista; são também um importante instrumento de poder historicamente manipulado para controlar os corpos e as subjetividades das mulheres negras, bem como impedir que alcancem autonomia e tenham acesso à justiça social (COLLINS, 2019a, 2019b).

As imagens da *mammy* (a serviçal fiel e obediente), da matriarca (a figura materna nas famílias negras, que cuida de todos e trabalha exaustiva-

mente, mas por ser forte, tudo aguenta), da mãe dependente do Estado (relacionada ao acesso de mulheres negras da classe trabalhadora às políticas de bem-estar social) e da jezebel³ (a mulher negra lasciva, detentora de um apetite sexual excessivo) foram concebidas para ocultar a exploração econômica de mulheres negras, para estigmatizar a pobreza negra como resultado da chefia feminina, para justificar a solidão das mulheres negras por serem excessivamente fortes e assertivas, para limitar sua fecundidade e para controlar sua sexualidade, considerada desviante do padrão heteronormativo (branco) vigente, defende essa teórica estadunidense.

Também na sociedade brasileira, imagens de controle compõem um imaginário cultural estruturado na ordem escravocrata, que perdurou no país por mais de três séculos; e como um dispositivo de poder mantém formas de submissão da população negra. Nesse sentido, vale destacar o legado crítico da antropóloga e militante Lélia Gonzalez (1983), especialmente no questionamento à naturalização dos papéis de "mulata" e doméstica como determinantes na aceitação social das mulheres negras, apontando assim o "duplo fenômeno do racismo e do sexismo". Essa reflexão teórica antecipa questões que posteriormente serão trabalhadas por Kimberlé Crenshaw (2002, p. 177) no conceito de interseccionalidade, elaborado em 1989 e definido a partir da metáfora de um cruzamento, uma encruzilhada, na qual múltiplas assimetrias oriundas do racismo, do sexismo e da desigualdade social se cruzam e configuram os terrenos sociais, econômicos e políticos; e, também, a produção simbólica, que a autora denomina de "interseccionalidade representacional" (CRENSHAW, 1991), o que confirma a centralidade das imagens culturais na reprodução das hierarquias raciais e de gênero.

Ancorando-se nessas contribuições, é que se analisa a intersecção de gênero e de raça na construção de personagens, em especial as personagens femininas negras, em três filmes brasileiros, observando sua caracterização e atuação na nar-

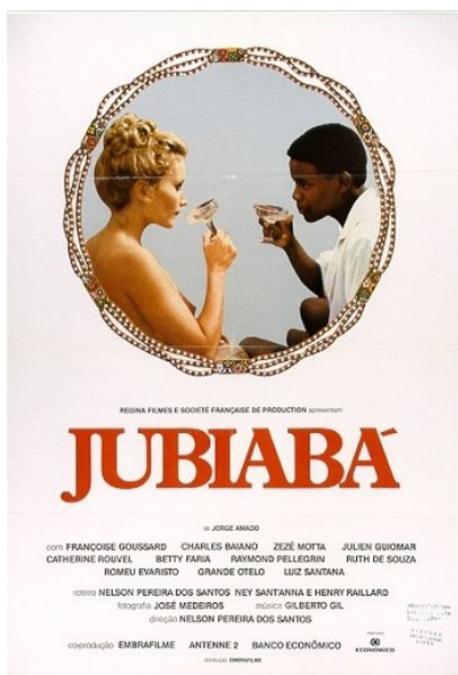
³ Atualmente nomeada pelo termo *hoochie*.

rativa, suas relações de pertencimento e posturas assumidas, que podem indicar a manutenção das assimetrias, assim como fluxos, contradições e mesmo outras modalidades de sentido.

Uma análise interseccional de personagens

a) *Jubiabá* (1987)

Figura 1 – Cartaz do filme *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987)



Fonte: Site Adoro Cinema.⁴

O amor do negro Antônio Balduino pela loura Lindinalva. Tudo começou quando ele, ainda criança, foi morar na casa do Comendador Ferreira, pai de Lindinalva. O pequeno órfão ganhou a proteção do chefe da casa e o ódio da empregada portuguesa, Amélia. Expulso da casa dos ricos protetores, Balduino torna-se um homem famoso entre os malandros e marinheiros da beira do cais, lutador imbatível e amante famoso. Torna-se o imperador das ruas da Bahia. Mas o gigante negro tinha o coração escravo de Lindinalva e a cabeça de Jubiabá, o pai-de-santo (BRASIL, 1987).

Essa sinopse do filme apresenta a caracterização dos personagens, com destaque para a associação de Baldo (interpretado por Charles Baiano) ao corpo em detrimento da razão, visto

sua conduta hipersexualizada e de seu temperamento explosivo; e, também, a exaltação desse amor inter-racial, que será explorada no decorrer da narrativa com *flashbacks* mostrando a amizade na infância, o flerte quando adolescentes e, sobretudo, o desejo proibido que os acompanha com sobreposições de cena: quando o protagonista negro transa com outras mulheres, ele sonha viver isso com Lindinalva (Françoise Goussard), que também imagina estar com ele, quando se entrega ao noivo ou quando se prostitui. Vale salientar a cena em que ela, ao receber um cliente, imagina estar tomando champanhe com Baldo (ela já adulta e ele, menino). Tal cena é usada no cartaz de divulgação do filme (Figura 1), o que reitera sua posição de poder diante de uma visão infantilizante do protagonista negro; e confirma "a dificuldade de a literatura e o cinema brasileiros escaparem ao ideal de branqueamento", enaltecem Silva e Rosemberg (2008, p. 88).

O filme *Jubiabá* apresenta, ainda, duas personagens femininas negras. A primeira é Luiza, a tia de Baldo (vivida por Ruth de Souza) (Figura 2), que aparece rapidamente nas cenas iniciais, nas quais ela cuida do sobrinho, mas demonstra cansaço e, em seguida, ao colocar o tabuleiro na cabeça, muda completamente seu comportamento, parece surtar, joga o tabuleiro no chão e desconhece Baldo, que sai correndo para pedir ajuda a Pai Jubiabá (Grande Otelo). O sacerdote cuida de Luiza, mas ela é levada ao hospital e acaba falecendo.

Figura 2 – Personagem Luiza



Fonte: Frame do filme *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos 1987).

⁴ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-107553>. Acesso em: 20 set. 2020.

Em sua biografia, escrita pela jornalista Maria Angela de Jesus (2004), Ruth de Souza comenta sua participação no filme: "[...] trabalhei com Otelo no filme *Jubiabá*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Mas foi uma cena muito pequena. Fiquei quinze dias no interior da Bahia, lá onde Deus esqueceu, um lugar tão longe! Podia ter sido feito em qualquer lugar [...]" (JESUS, 2004, p. 82).

A segunda personagem é Rosenda Rosedá,

interpretada pela atriz Zezé Motta. Dançarina do circo onde Baldo vai trabalhar, essa personagem é inserida na narrativa a partir da silhueta de seu corpo nu, que o protagonista observa (Figura 3-A); depois ela aparece em duas apresentações de dança, que abrem e fecham o espetáculo de circo, e novamente é olhada por outro homem, agora da plateia, que mesmo ao lado da esposa parece fascinado (Figura 3-B).

Figura 3 – O olhar masculino



Fonte: Frames do filme *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987).

Em uma sequência posterior, Rosenda conversa com Baldo; os dois falam de suas vidas, flertam e depois transam. Porém, a linguagem audiovisual mais uma vez explicita o desejo que o protagonista negro nutre pela jovem branca,

pois o abraço na dançarina (mostrado pela sombra na barraca) é sobreposto no plano seguinte pelo beijo que o protagonista dá em Lindinalva, destacado pelo tipo de enquadramento e iluminação (Figura 4).

Figura 4 – A mulher branca como modelo de feminilidade

Fonte: Frames do filme *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987).

Dessa forma, pode-se considerar que as mulheres no filme *Jubiabá* são objeto do olhar masculino, o que confirma o argumento da teórica feminista Laura Mulvey (1983), acerca de como o cinema reproduz as hierarquias ativo/masculino e passivo/feminino nas estruturas de prazer visual dentro e fora das telas. Mas mostra-se fundamental pensar como no Brasil, “[...] raça constitui um eixo de poder organizador da opressão de gênero” (CARDOSO, 2012, p. 271), ou seja, é necessário observar as assimetrias que historicamente circunscrevem as trajetórias de mulheres negras nas relações inter-raciais e na produção simbólica.

A personagem Rosenda Rosedã revela ser uma mulher criativa e independente – que sonhava

em trabalhar no teatro, mas por não querer se casar foi expulsa de casa pelo pai e acabou se tornando artista de circo, conforme relata em sua conversa com Baldo. Ela tem consciência de seu corpo e sua sexualidade e usa-os tanto em sua performance artística, quanto em sua vida pessoal. Entretanto, além de uma pequena participação, essa personagem não tem seu nome mencionado (nem mesmo como atração do circo, como é feito com o lutador Baldo e com a trapezista Fifi), o que indica sua posição na narrativa de *Jubiabá*, como mais uma amante do protagonista e como contraste para destacar os atributos de Lindinalva. Reforça-se, assim, uma representação ainda estereotipada da mulher negra, associada

a relacionamentos informais, em contraponto à idealização da mulher branca como amor verdadeiro, conforme pontua Caldwell (2007).

b) *Orfeu* (1999) e *O maior amor do mundo* (2006)

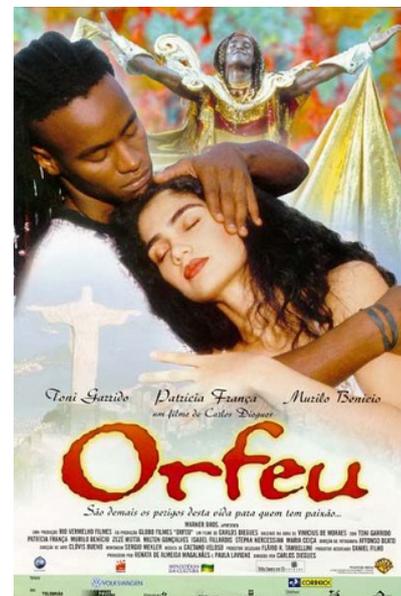
Dirigidos por Cacá Diegues, esses dois filmes foram lançados respectivamente em 1999 e 2006, durante o "cinema da retomada", período de renascimento do cinema brasileiro com a criação da Lei do Audiovisual, em 1993. Tal lei possibilitou a gradativa recuperação da produção nacional depois da profunda crise vivida nos anos 1990, em virtude da extinção, no governo Collor, dos órgãos de fomento e regulação da produção cinematográfica nacional.

Além de mudanças nas formas de fazer cinema no país, tal período é caracterizado também por transformações sociais, culturais e políticas, com destaque para as conquistas dos movimentos negros, com a implementação de ações afirmativas e a reflexão pública sobre a visibilidade da população negra nos meios de comunicação e no cinema, como notabilizado no manifesto Dogma Feijoada (surgido em 1999, em São Paulo) e no Manifesto do Recife (criado em 2001, durante o 5º Festival de Cinema do Recife). Além de reivindicar novas formas de representação, tais ações coletivas elaboradas por realizadores como Jeferson De, Luiz Antonio Pillar, Joel Zito Araújo, Noel dos Santos Carvalho, atores e atrizes, problematizavam a participação limitada de profissionais negros(as) na produção cinematográfica nacional (CARVALHO, 2005b).

Nas cenas iniciais do longa *Orfeu* (Figura 5), a tórrida cena de sexo entre Orfeu e Mira (Isabel Fillardis) é interrompida pelo chamado de um grupo de crianças que pede para o músico "fazer o sol nascer". Enquanto ele toca violão, os animais do morro voltam-se para ouvi-lo, uma menção ao mito de Orfeu e seu poder de encantar todos os seres com a música. Essa posição de líder daquela comunidade é reforçada quando a polícia invade o morro à procura do

traficante Lucinho (Murilo Benício). Enquanto o sargento Pacheco (Stepan Nercessian) decide se o jovem Piaba (Lúcio Andrey), flagrado com droga, deve ser preso ou não, o policial Stallone (Eliezer Motta) canta o refrão do samba-enredo da Escola Unidos da Carioca (criado por Orfeu): "Quando Hilário saiu/ Lá da Pedra do Sal/ Rei de Ouro surgiu/ É carnaval", saudando o compositor, que chega ao local acompanhado da mãe (Dona Conceição, interpretada por Zezé Motta), juntamente com uma espécie de comitiva; e resolve com os policiais pela liberação do jovem.

Figura 5 – Cartaz do filme *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999).



Fonte: Site Adoro Cinema.⁵

Esse samba-enredo foi composto por Caetano Veloso especialmente para o filme e, segundo Nagib (2001), ao ressaltar as origens negro-baianas do carnaval carioca por meio da personagem histórica Hilário Jovino Ferreira, também oferece uma retrospectiva da formação das primeiras favelas nos morros cariocas,⁶ articulando assim a celebração da invenção do samba e do carnaval com a lembrança da escravidão, da marginalização da população negra, visto que

⁵ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-21029>. Acesso em: 10 out. 2020.

⁶ Segundo Nagib, um dos primeiros ranchos do Rio de Janeiro foi o morro da Conceição, que inspirou o nome da peça teatral de Vinícius, *Orfeu da Conceição*.

Hilário Jovino Ferreira foi um dos milhares de baianos afro-descendentes, forros ou libertos, que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro ao longo do século XIX em busca de trabalho. Concentraram-se eles de início no bairro da Saúde, perto do porto, onde eram acolhidos por seus conterrâneos até que se estabelecessem na vida. Levando consigo as tradições católicas e nagôs da Bahia, Hilário fundou "ranchos" que se transformariam nos blocos característicos do carnaval carioca (NAGIB, 2001, p. 19-20).

A participação de personagens reais – como o sambista Nelson Sargento, com quem Dona Conceição e outros boêmios cantam seu samba "Cântico à natureza"; o carnavalesco Joãozinho Trinta, que escolheu o mito de Orfeu como tema do desfile da Viradouro no carnaval de 1998, e sua aparição em cena indicando o início do desfile sob o comando do protagonista Orfeu; os sambistas Cartola e Pixinguinha, presentes em objetos de cena no quarto do músico constituem as diversas referências negras exibidas durante a narrativa, da qual emerge ainda a imagem do ator Grande Otelo interpretando o personagem Miro, no filme *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), um dos clássicos da chanchada, mostrado na televisão da casa de Orfeu, onde são confeccionadas as fantasias de carnaval.

Além da mãe (Dona Conceição), Orfeu se relaciona com mais três mulheres: Mira, Carmen e Eurídice. A primeira é a sua atual namorada, passista da *Unidos da Carioca* e capa da revista *Playboy*. Mira aparece nua em algumas cenas, é caracterizada com um figurino composto por roupas curtas, transparentes e sensuais; e possui um temperamento forte e provocativo, elementos que a enquadram no estereótipo da "mulata". Segundo Autran (2011, p. 71) essa representação se faz presente na literatura e no cinema brasileiros, pois "a Rosenda Rosedá de *Jubiabá* tem

ecos claros na Adelaide de *Rio, Zona Norte* e na Mira de *Orfeu*, pois todas são belas, sexualmente bastante ativas e oportunistas".

Ainda sobre a figura da mulata, Corrêa (2010) problematiza as assimetrias de gênero e de raça no imaginário cultural brasileiro, já que traços fenóticos são associados a papéis sociais diferentes: para os mulatos, a atuação social em uma sociedade que se afirma mestiça; para as mulatas, o corpo, a sexualidade, a condição de objeto. Tal diferenciação também descortina as contradições que estruturam a imagem do Brasil como uma suposta democracia racial podem ser observadas, por exemplo, no fato de que, embora a "mulata" seja considerada um símbolo de nossa identidade mestiça, quando se trata de visibilidade e padrões de beleza, prevalecem as brancas, mesmo no domínio da sexualidade. Exemplo disso é a revista *Playboy*, usada no filme como objeto de cena para caracterizar a personagem Mira, mas também se trata da edição de julho de 1996, que teve sua intérprete, a atriz Isabel Fillardis na capa. Em 40 anos de existência no Brasil, tal revista publicou mais de 400 edições, das quais somente nove tiveram mulheres negras nessa posição de destaque (KENY, 2015).

A segunda mulher de Orfeu é a manicure Carmem, que o iniciou sexualmente e por ele ainda nutre um amor ressentido. Ela tem ciúmes da sobrinha, Eurídice, moça tímida, recém-chegada ao morro, por quem o músico se apaixona. A articulação entre as quatro personagens femininas é evidenciada quando todo o morro ouve Orfeu cantar seu novo samba "Eu sou você", uma explícita declaração de amor a Eurídice, por meio qual Mira é preterida. Esse samba desperta também a preocupação da mãe do músico e o ressentimento de Carmem, que pede para que a sobrinha vá embora de sua casa (Figura 6).

Figura 6 – Orfeu e as personagens femininas



Fonte: Frames do filme *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999).

A atuação de Euridice, ao enfrentar o traficante Lucinho e questionar a resignação de Dona Conceição e Orfeu, revela sua centralidade na narrativa, visto que, para impressionar a amada, ele exige que o traficante saia do morro, o que culmina no estopim para o desenrolar da trama. Além disso, o figurino recatado e a postura ingênua dessa jovem se somam à representação romantizada do momento em que ela se rende à paixão por Orfeu: o beijo apaixonado do casal é mostrado em

câmera lenta, com tomada aérea e depois em ângulo *plongée* são evidenciados afagos e carícias, porém, a relação sexual não é representada.

Para Nagib (2006), essa versão de Diegues acentua o puritanismo do amor sublime, pois, ao colocar a cena erótica com Mira como excesso que Orfeu precisa superar para se tornar herói, conquistar a virgem Euridice e alcançar a pureza de espírito, o diretor repete uma postura conservadora e típica do melodrama. Essa cons-

trução dicotômica usada para diferenciar Mira e Eurídice reitera a importância da questão racial na constituição de gênero na sociedade brasileira, conforme já mencionado. Nesse sentido, acerca da mulher negra, a historiadora Beatriz Nascimento (2007), argumenta que:

Convivendo em uma sociedade pluriracial, que privilegia padrões estéticos femininos como ideal de um maior grau de embranquecimento (desde a mulher mestiça até à branca), seu trânsito afetivo é extremamente limitado. Há poucas chances para ela numa sociedade em que a atração sexual está impregnada de modelos raciais, sendo ela representante da etnia mais submetida. Sua escolha por parte do homem passa pela crença de que seja mais erótica ou mais ardente sexualmente que as demais, crenças relacionadas às características do seu físico, muitas vezes exuberante (NASCIMENTO, 2007, p. 129).

Também sob uma perspectiva interseccional é que se pode identificar imagens de controle que são impostas aos homens negros, nesse caso, o protagonista Orfeu e o personagem PC (Maurício Gonçalves), a partir do diálogo a seguir. Ao tentar se aproximar de Eurídice, Piaba é repreendido por Carmem; ela informa que agora a jovem é a mulher do Orfeu e em seguida, o traficante questiona:

Qual é o borogodó do Orfeu, hein Carmem?

Não, porque você deve tá sabendo melhor do que ninguém, né?

[gesticula com as mãos indicando algo grande, e questiona]: É pau grande, não é não?

[caminha na direção dos traficantes, e pergunta]: Ai Lucinho, quero saber daí quem tá por dentro se o Orfeu tem pau grande?

[os bandidos gesticulam com o dedo, indicando algo pequeno]

Be Happy: Quem sabe disso é o PC ali ó!

PC [permanece em silêncio, incomodado com a brincadeira]

Be Happy: quando ele era de menor o pai dele alugava ele pro filme pornô ó! [gesticula com as mãos indicando algo grande e os outros riem].⁷

Por meio da sexualidade revela-se o pertencimento racial de Orfeu e de PC, dois homens negros aos quais é atribuído o estereótipo do "negão", construção hipersexualizada que reduz o indivíduo

negro somente ao corpo – neste caso, ao "pau grande" imaginado pelas(os) outras(os) personagens, o que indica correlações com o passado colonial e escravocrata. De acordo com Nkosi (2014, p. 85), esse "elogio ao (descomunal, excessivo e animalizado) pênis e/ou desempenho sexual do negro muitas vezes esconde justamente a impossibilidade de reconhecer sua humanidade em outras instâncias da vida", assim como nos processos de representação, no qual, segundo o autor, a imagem do macaco King Kong é comumente usada para designar a dimensão animalizada da corporeidade negra.

Em convergência com tais discussões e considerando a manutenção de estruturas que, nas práticas cotidianas e no imaginário social repercutem o passado escravista, Carneiro (2003 apud RATTs, 2003, p. 5) defende a subalternização de gênero segundo a raça:

As imagens de gênero que se estabelecem a partir do trabalho enruedecedor, da degradação da sexualidade e da marginalização social, irão reproduzir até os dias de hoje a desvalorização social, estética e cultural das mulheres negras e a supervalorização no imaginário social das mulheres brancas, bem como a desvalorização dos homens negros em relação aos homens brancos. Isso resulta na concepção de mulheres e homens negros enquanto gêneros subalternizados, onde nem a marca biológica feminina é capaz de promover a mulher negra à condição plena de mulher e tampouco a condição biológica masculina se mostra suficiente para alçar os homens negros à plena condição masculina, tal como instituída pela cultura hegemônica (2003 apud RATTs, 2003, p. 5).

Voltando às personagens femininas, é possível observar que, apesar da ênfase em Eurídice como modelo de feminilidade, confirmada no final feliz do casal, que se reencontra após a morte, observa-se ainda outras construções de sentido a partir da atuação das personagens Mira e Carmem nas últimas sequências do filme, que retratam o fim trágico do músico. Após retornar do desfile de carnaval, Orfeu se desespera por não encontrar Eurídice e à procura dela vai até a polícia, depois aos traficantes e, ao descobrir que Lucinho assassinou sua amada, vinga-se matando-o. Em uma espécie de lixão da favela (uma versão contemporânea do

⁷ Trecho transcrito pela autora do filme *Orfeu* (1999).

inferno de Hades), o compositor encontra o corpo de Eurídice e, carregando-a nos braços, implora ajuda às duas ex-namoradas.

Em plano geral é realçada a nova posição agora ocupada pelos personagens: Orfeu está em baixo e Carmem e Mira estão no alto e elas detêm as rédeas da ação (Figura 7). É Carmem quem, aos gritos, diz “mas ela tá morta, otário!”, alertando-o.

Orfeu relembra o amor que ela e Mira sentiam por ele, mas, enfática, a manicure retruca: “Ninguém é capaz de amar Orfeu da Conceição, meu bem! Mais do que ele sempre amou a si mesmo!”. Olhando para Eurídice morta, Orfeu grita seu nome e outras mulheres que o cercam respondem, tentam agarrá-lo. Mira tampa os ouvidos, mas em seguida recebe de Carmem uma barra de ferro, com a qual mata-o.

Figura 7 – A vingança de Carmem e Mira



Fonte: Frames do filme *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999)

O uso de tal objeto poderia ser considerado como uma possível alusão ao “falo” como posição de poder que confere privilégios ao masculino na ordem simbólica, conforme aponta Mulvey (1983). Isso também implica a incompletude do feminino, restrito à castração, já que, para se tornar “produtora de significado”, Mira precisa assumir o falo e matar Orfeu, ou seja, permanece presa a uma estrutura binária. Porém, pela postura agressiva e independente, o figurino extravagante, a relação com a bebida e o cigarro e, principalmente, por uma sexualidade não engendrada, pode-se considerar que as personagens Carmem e Mira

apresentam indícios de uma representação feminina bastante conhecida no imaginário brasileiro, a pombagira, entidade da Umbanda que, por sua postura e plástica, manifesta-se como uma inversão simbólica dos padrões de feminilidade vigente.

Nesse exercício de análise, vale considerar ainda três personagens: Be Happy, a mãe de Orfeu (Dona Conceição) e a mãe do garoto Maicol (Figura 8 A-B-C). A primeira, vivida pela atriz Mary Sheila, é a única mulher entre os traficantes; ela zomba da ingenuidade e do romantismo de Orfeu, não se enquadra no estereótipo da “mulata”, nem no da “indiazinha” (como Orfeu chama Eurídice).

Figura 8– Be Happy (A), Dona Conceição (B) e a mãe de Maicol (C)

Fonte: *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999).

O apelido pelo qual é chamada, o figurino infantilizado (estampas de bichinhos e desenhos animados, além de um animal de pelúcia) que caracterizam a personagem Be Happy (Figura 8-A), podem indicar resquícios de uma visão do negro cômico e infantil, comum no cinema brasileiro (CARVALHO, 2005a) e também nas telenovelas.

A segunda personagem é Dona Conceição, a mãe de Orfeu (Zezé Motta) (Figura 8-B), uma liderança naquela comunidade; é quem recebe Eurídice quando esta chega ao morro, quem coordena a produção das fantasias de carnaval, quem canta com os bambas do samba; e quem mantém (mesmo às escondidas do marido evangélico) o jogo de búzios e a fé na religiosidade de matriz

africana. Em suas aparições finais, Conceição explicita essa espiritualidade ancestral (aparece com suas guias e o jogo de búzios), porém completamente transtornada, ela brada seu ódio à jovem Eurídice e renega o Deus cristão, que, segundo ela, invejoso de Orfeu, levou-o à desgraça.

Interpretada por Léa Garcia, a mãe de Maicol aparece em uma única cena com uma criança nos braços pedindo ajuda à Joseildo (Figura 8-C), nome verdadeiro do garoto, mas que ele nega veementemente ao gritar várias vezes que quer ser chamado de Maicol (em homenagem ao cantor Michael Jackson). Com expressão sofrida, essa mãe cumprimenta Dona Conceição e pede para o filho cuidar da irmã mais nova (Marilei-

de), porque ela não pode levá-la ao trabalho. O choro da menina e os gritos de Maicol/Joseildo irritado com a situação marcam essa pequena participação de Léa Garcia, que nos remete à solidão e ao abandono da mulher negra como chefe de família. Logo, pode-se considerar que, se ao protagonista Orfeu (homem negro, sambista bem-sucedido) é dada a possibilidade de abstrair seu pertencimento racial, o mesmo não ocorre com essa personagem, mulher negra pobre e mãe, que cria os filhos sozinha.

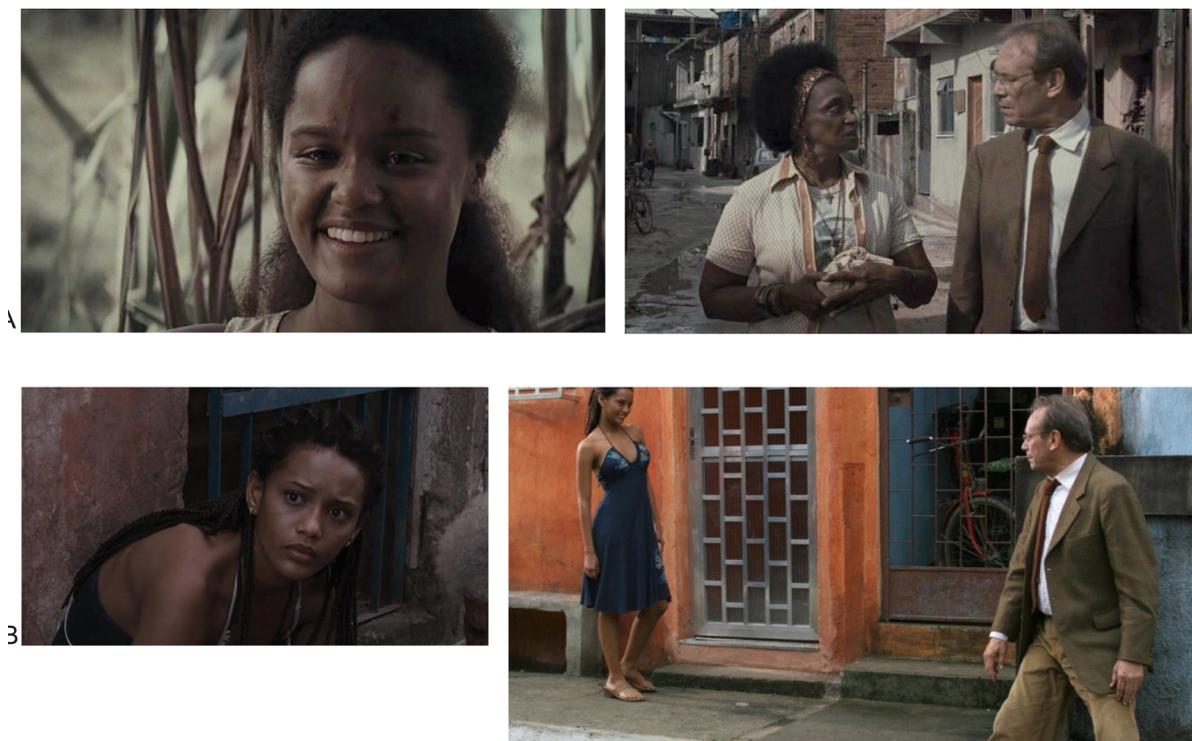
Formada no Teatro Experimental do Negro (TEN) nos anos 1950, a atriz Léa Garcia é considerada uma das pioneiras do cinema brasileiro e tem uma relação de proximidade com o texto de Vinicius de Moraes: ela viveu a personagem Mira na peça teatral *Orfeu da Conceição* e, na adaptação de Camus, sua estreia no cinema, foi Serafina, a tia de Eurídice, interpretação que lhe rendeu indicação à Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1957. No filme de Diegues, porém, a atriz foi inserida em apenas essa única cena e sem identificação.

Em comum com *Orfeu*, o filme *O maior amor do*

mundo, lançado por Cacá Diegues em 2006, tem a favela como uma espécie de cenário/personagem e é neste contexto que interseccionam gênero, raça e classe na construção das personagens. Este longa retrata o protagonista Antônio (José Wilker), famoso astrofísico brasileiro que faz carreira no exterior e volta ao país para receber uma condecoração. Diante da iminência da morte em razão da descoberta de um câncer, ele aproveita para rever o pai adotivo e acaba descobrindo suas origens pobres: é fruto de um relacionamento extraconjugal de seu pai adotivo (que ele descobre ser seu pai biológico) com a jovem Flora (Anna Sophia Folch), sobrinha da empregada.

Nessa busca por sua história, Antônio desloca-se entre a Zona Sul e a Baixada Fluminense, reavalia sua vida, seus valores e descobre por meio de duas personagens femininas negras (Mãe Santinha e Luciana) (Figura 9 A-B), as "belezas do povo", mesmo que submersas na sujeira, na miséria e na estilização da violência, aspectos acentuados na imagem da favela e da clivagem social nela inscrita, uma continuidade na obra de Diegues.

Figura 9 – Zezé/Mãe Santinha (A) e Luciana (B) com o protagonista Antônio



Fonte: *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999).

Mãe Santinha (interpretada pelas atrizes Cintia Rosa e Léa Garcia) (Figura 9-A), era amiga de Flora (a mãe de Antônio), que ao morrer no parto dá-lhe o menino como afilhado e décadas depois, ela já idosa, o ajuda na descoberta de seu passado. Mãe Santinha é uma líder religiosa, chefe de família (é responsável pelo neto, Robson) e com quem inicialmente o protagonista se irrita ao perceber sua esperteza na leitura das cartas, mas depois se afeiçoa a essa "preta velha da Baixada Fluminense" como ela mesmo se define, o que segundo Silva e Coelho (2020) pode ser considerado uma alusão à sua negritude e ao seu pertencimento ao universo religioso afro-brasileiro, também indicado pelos fios de contas,⁸ entre outros objetos do cenário. Para além do estereótipo negativo da vidente e dos julgamentos morais e das desconfianças que a representação do filme parece construir sobre tal personagem, a posição que Mãe Santinha ocupa ao mediar os acontecimentos da trama remete à tradicional liderança religiosa das mães de santo, salientam as referidas autoras.

A segunda personagem é Luciana, interpretada por Tais Araújo (Figura 9-B), que Antônio encontra pela primeira vez saindo da casa de Mãe Santinha. Ele contempla-a quase que em câmera lenta e em voz baixinha zomba da crença das duas no galho de arruda como elemento de proteção; depois, atendendo um apelo materno (que o espírito de Flora lhe faz) ele ajuda a jovem a levar um parente ao hospital e em momentos posteriores, os dois vivem uma longa cena de sexo, que expõe o desejo de ambos, mas conforma uma visão recorrente: é pelo corpo da mulher negra, que o intelectual branco (estudioso das estrelas, sessentão e ainda virgem) descobre os prazeres terrenos. Embora tal personagem feminina negra tenha consciência de sua sexualidade e demonstre isso ao desdenhar de Antônio, que a segue como um cachorrinho (Figura 9-B), a narrativa parece apontar que sua única função na trama é humanizar o protagonista branco. Luciana é mostrada em apenas mais uma tomada noturna, como cobertura da fala de

Mãe Santinha, que nas cenas finais menciona ao afilhado a gravidez da jovem.

A manutenção de relacionamentos sexuais em encontros fortuitos e a escassez de afeto são características em comum entre essas duas personagens femininas negras, como ressalta Soares (2009, p. 13) ao indicar que embora Mãe Santinha "[...] fale sobre o maior amor do mundo, é fácil inferir que a sua trajetória pessoal não foi brindada com o amor". Na juventude, ela era conhecida como Zezé, da qual Salvador (um homem branco, deficiente visual) se lembra: "Comi muito esta Zezé [...] só depois eu soube que ela era preta". Segundo a referida autora, também o desempenho de funções inferiorizadas, a ausência de vínculos, a hipersexualização e a atração por homens brancos aprisionam, as personagens femininas negras em um território de subalternidade ainda constante na carreira de atrizes negras.

Dessa forma, a análise dos três filmes atesta como as representações audiovisuais propagam imagens de controle, que por meio de estereótipos, em especial relacionados à hipersexualização, objetificam tanto mulheres negras, quanto homens negros, como observado na análise dos protagonistas Baldo e Orfeu. Porém, revelam, ainda, assimetrias específicas que se expressam na condição periférica das personagens Luiza e na mãe de Maicol (mulheres pobres que cuidam sozinhas do sobrinho e dos filhos); e na ênfase do corpo e da sexualidade de Rosenda, Mira e Carmen enquanto o oposto da mulher branca (modelo de feminilidade e de amor verdadeiro), como a virgem Euridice e a prostituta Lindinalva, que pelo final feliz ou pela proeminência no cartaz do filme respectivamente são idealizadas, ao passo que às personagens femininas negras é negada a possibilidade de serem amadas e reconhecidas como esposas. Assim, enquanto uma ferramenta de poder, as imagens de controle interseccionam gênero, raça e classe e afetam as formas de tratamento e reconhecimento das mulheres negras.

⁸ No candomblé, os fios de conta (também chamados de guia na Umbanda) são objetos que designam o orixá que rege sua cabeça, o tempo de iniciação da pessoa na religião e conseqüentemente seu lugar na hierarquia, entre outros significados.

Considerações finais

De maneira geral, além de serem adaptações de uma peça teatral e de um romance para o cinema, os filmes *Orfeu* e *Jubiabá* tem em comum o desejo de destacar as culturas negras brasileiras. Isso é evidenciado em tais produções na abordagem do carnaval, na ambientação na favela, na alusão à religiosidade afro-brasileira e a ícones negros e, principalmente, nos elencos compostos predominantemente por atores e atrizes negras, o que pode indicar novas configurações de sentido, já que essa presença negra no cinema brasileiro, mesmo agora, em 2021, ainda é reduzida. Porém, há de se considerar também que tais produções audiovisuais que se propõem a representar a população negra, sua cultura e tradições parecem estar restritas a uma espécie de homenagem, um antídoto à constante ausência e/ou participações ínfimas em outros filmes.

A partir de uma perspectiva que compreende a intersecção de gênero e de raça, observa-se o protagonismo de Baldo e Orfeu, sendo que para este último, em virtude da ascensão econômica é possível negociar seu pertencimento racial, já que de forma predominante o filme o constrói de maneira desracializada. Porém, é pelo seu corpo, pelo "pau grande" que lhe é imposta uma condição animalizada, ou seja, a despeito de seus privilégios de gênero e classe, Orfeu permanece negro.

Acerca da representação feminina negra, a análise dos filmes *Jubiabá*, *Orfeu* e *O maior amor do mundo*, de Cacá Diegues nos indica possíveis pequenas brechas, especialmente pelo empenho das atrizes em subverter os limites do estereótipo, do *status* periférico de seus personagens, o que confirma o caráter político da representação, já que os filmes se configuram um espaço onde ocorrem disputas discursivas. Entretanto, também é onde se manifestam as múltiplas assimetrias (gênero, raça e desigualdade social) que recaem sobre as mulheres negras brasileiras na convivência inter-racial e nos regimes de visibilidade.

Portanto, nesses três longas, lançados respectivamente em 1987, 1999 e 2006, prevalece ainda a ênfase em elementos corporais em detrimento da subjetividade, a caracterização cômica e in-

fantilizante, a escassez de vínculos e a condição de subalternidade que enclausuram personagens femininas negras, conformando assim o imaginário cultural brasileiro que, pela ênfase na mestiçagem e pela manutenção da branquitude como modelo estético, exclui as mulheres negras.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. Identidade racial e estereótipos sobre o negro na TV brasileira. In: Guimarães, A. S. A.; Huntley, L. (org.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra. p. 77-96. 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v16n3/16.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2020.

AUTRAN, Arthur. Do rádio à televisão: o personagem negro frente à mídia em dois filmes brasileiros. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 38, n. 35, p. 51-73, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68159>. Acesso em: 19 out. 2020.

BRASIL. *Jubiabá (1987)*. Base de dados – Filmografia Cinemateca Brasileira. Disponível em: www.cinemateca.gov.br. Acesso em: 14 set. 2020.

CALDWELL, Kia. L. *Negras in Brazil: re-envisioning black women, citizenship, and the politics of identity*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

CANDIDO, Marcia R.; CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). *Textos para discussão GEMAA*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 1-20, 2016. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2018/03/TpD13.pdf>. Acesso em: 9 out. 2020.

CARDOSO, Cláudia P. *Outras falas: feminismos nas perspectivas de mulheres negras brasileiras*. 2012. 382 f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CARVALHO, Noel S. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2005a. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005a.

CARVALHO, Noel S. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson (org.). *Dogma Feijoadá: o Cinema Negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005b. v. 1, p. 17-101.

CARVALHO, Noel S. O cinema em negro e branco (prefácio). In: SOUZA, Edileuza P. de (org.). *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006. v. 1, p. 17-30.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Boitempo Editorial, 2019a.

COLLINS, Patricia Hill. *Entrevista Pensamento feminista negro | #1 Imagens de controle*. [S. l.: s. n.], 8 mar. 2019b. 1 vídeo (8 min 23 seg.). Publicado pelo canal TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XVdbyhuAJEs>. Acesso em: 21 de jul. 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Colour. *Stanford Law Review*, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6/7, p. 35-50, 1996.

GATES JUNIOR, Henry L. *Os negros na América Latina*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMES, Nilma L. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. Ministério da Educação. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Brasília, DF: MEC: Unesco, 2005. p. 39-64. (Coleção Educação para Todos).

GONZALEZ, Léila. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos*. Ciências Sociais Hoje ANPOCS, Brasília, n. 2, p. 223-244, 1983.

GUIMARÃES, Antonio S. A. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 2009.

JESUS, Maria Angela. *Ruth de Souza: estrela negra*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

JUBIABÁ. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Rio de Janeiro: Regina Filmes; S.F.P. – Societé Française de Production, 1987. Arquivo MP4 (100 min), son., color.

KENY, Daniel. *Em 40 anos, a "Playboy" Brasil só teve 9 capas com mulheres negras*. In: *Jovem Pan*. 20 nov. 2015. Disponível em: <http://jovempn.uol.com.br/entretenimento/famosos/em-40-anos-playboy-brasil-so-teve-9-capas-com-mulheres-negras.html>. Acesso em: 12 set. 2020.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 435-454.

NAGIB, Lucia. Orfeu negro em cores. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 15-24, 2001.

NAGIB, Lucia. O paraíso negro – Orfeu. Orfeu negro e a peça Orfeu da Conceição. In: NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 121-140.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007. p. 126-129.

NKOSI, Deivison F. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: Blay, E. A. (org.). *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 75-104.

O MAIOR amor do mundo. Direção: Carlos Diegues (Cacá Diegues). Produção: Renato de Almeida Magalhães. 1999. Arquivo MP4 (98 min), son., color.

ORFEU. Direção: Cacá Diegues. Produção: Renato de Almeida Magalhães; Paula Lavigne. 1999. Arquivo MP4 (110 min), son., color.

ORICCHIO, Luiz Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RATTS, Alex. Gênero, raça e espaço: trajetórias de mulheres negras. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 17., 2003, Caxambu. *Anais eletrônicos* [...]. Caxambu, 2003. p. 1-20. Disponível em: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4259&Itemid=316. Acesso em: 12 nov. 2020.

SILVA, Taissa Dias; COELHO, Sandra Straccialano. Além do estereótipo: uma análise de Mãe Santinha, de O maior amor do mundo. *Esferas*, Brasília, n. 18, p. 121, 2020.

SILVA, Paulo Vinicius B.; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: Van Dijk, T. *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 73-117.

SOARES, Diony M. O. Refletindo sobre a representação de mulheres negras brasileiras a partir de fragmentos das trajetórias de três atrizes pioneiras: Ruth de Souza, Léa Garcia, Tais Araújo. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DEL MERCOSUL (RAM), 8., 2009, Buenos Aires. *Anais* [...]. Buenos Aires, 2009. p. 1-15.

TADEI, Emanuel M. A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, DF, v. 22, n. 4, p. 2-13, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pcp/v22n4/02.pdf>. Acesso em: 18 ago.2020.

Ceiça Ferreira

Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil. Professora e pesquisadora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), em Goiânia, GO.

Endereço para correspondência

Ceiça Ferreira
Universidade Estadual de Goiás
Unidade Universitária Goiânia-Laranjeiras
Rua Prof. Alfredo de Castro, 9175
Parque das Laranjeiras, 74855-130
Goiânia, GO, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.