



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES– CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA – PROLING
ÁREA: LINGÜÍSTICA E PRÁTICAS SOCIAIS
LINHA DE PESQUISA: DISCURSO E SOCIEDADE

A CONSTITUIÇÃO DO “SUJEITO INFAME” NEGRO
NO CINEMA BRASILEIRO, OU UMA
ARQUEOGENEALOGIA DO SILENCIAMENTO

CECÍLIA NORONHA BRAZ ALVES

JOÃO PESSOA – PB

Março 2017

CECÍLIA NORONHA BRAZ ALVES

A CONSTITUIÇÃO DO “SUJEITO INFAME” NEGRO NO
CINEMA BRASILEIRO, OU UMA ARQUEOGENEALOGIA DO
SILENCIAMENTO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (Proling), do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Regina Baracuhy Leite.

Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais

Linha de pesquisa: Discurso e Sociedade

JOÃO PESSOA – PB

2017

A474c Alves, Cecilia Noronha Braz.

A constituição do "sujeito infame" negro no cinema brasileiro, ou uma arqueogenealogia do silenciamento / Cecilia Noronha Braz Alves. - João Pessoa, 2017.
153 f. : il.

Orientação: Maria Regina Baracuhy Leite.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Análise do Discurso. 2. Cinema. 3. Sujeito negro. 4. Corpo. 5. Biopolítica. I. Leite, Maria Regina Baracuhy.
II. Título.

UFPB/BC

CECÍLIA NORONHA BRAZ ALVES

A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO INFAME NEGRO NO CINEMA
BRASILEIRO, OU UMA ARQUEOGENEALOGIA DO
SILENCIAMENTO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Linguística
da Universidade Federal da Paraíba como
pré-requisito para obtenção do título de
Mestre em Linguística.

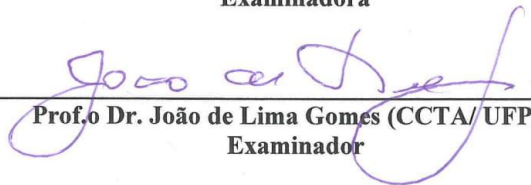
BANCA EXAMINADORA:



Prof^a Dr^a Maria Regina Baracuby Leite (Proling/UFPB)
Orientadora



Prof^a Dr^a Maria Ester Vieira de Sousa (Proling/ UFPB)
Examinadora



Prof.o Dr. João de Lima Gomes (CCTA/ UFPB)
Examinador

Prof.o Dr. Francisco Vieira da Silva (Caraúbas/ UFERSA)
Suplente

Prof^a Dr^a Amanda Batista Braga (DLCV/ UFPB)
Suplente

Aprovada em 27/03/2017

E O PRÊMIO DE MELHOR FILME VAI PARA...

Minha mãe, Maria do Socorro Noronha de Oliveira, essa mulher que me prova, a cada amanhecer, como é uma dádiva exercer a posição social de filha negra, índia e branca - um pertencimento, conforme Zygmunt Bauman (2005). A meu tio amado, grande amigo e mestre, Linduarte Noronha (in memorian), que tinha as cores do Sertão de Aruanda; a Celestina Braz (in memorian), minha avó com 101 anos e um longo reinado matriarcal, que para mim tinha cor azul; a Maria Belo da Silva (in memorian), minha segunda mãe de coração, com tons potiguara. A lembrança de vocês três será sempre presença viva e colorida em mim. E a todos os negros desse país miscigenado, eu dedico essa pesquisa na mais absoluta reverência e respeito.

AGRADECIMENTOS AOS COADJUVANTES

Ao Meu Senhor Jesus Cristo que, em sua imensa misericórdia, me abriu tantas portas e me ergueu tantas vezes;

A minha mãe Socorro Noronha, pelo amor e companhia diária; ao meu pai, Luiz Braz, pelos ensinamentos segundo os quais o estudo seria sempre minha melhor herança; ao meu irmão querido, Felipe Noronha, que sempre torceu e ajudou mesmo de tão longe, diminuindo entre nós a dimensão continental desse Brasil;

À inesquecível Maria Belo (in memorian), minha segunda mãe; essa mulher que muitas vezes me levou nos braços à escola, para meus pés não se sujarem na lama;

Ao meu grande amigo Linduarte Noronha (in memorian), que como tio foi um querido pai amoroso; como professor de cinema, um mestre inesquecível;

A minha família materna e paterna, que em vários momentos me fez sorrir, compensando o cansaço da pesquisa; em especial a minha tia Lenira Braz;

A minha orientadora Profa. Dra. Regina Baracuhy, que acreditou na minha capacidade de exercer essa posição sujeito de pesquisadora; que me desafiou a entrar nesse emaranhado de redes de memória e jogos de verdade. Muito obrigada mesmo, Regina;

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal do Nível Superior) pela concessão de bolsa de estudos; ao PROLING (Programa de Pós Graduação em Linguística) e ao seu corpo docente, que me ajudou a conhecer a língua por diferentes olhares;

Aos professores doutores Amanda Braga e João de Lima pelas contribuições durante o primeiro exame dessa dissertação, na banca de qualificação;

Aos professores doutores que aceitaram o convite para compor a Banca Examinadora e se dispuseram a ler esta dissertação, com suas contribuições para a redação final do trabalho;

À querida amiga e irmã espiritual, Edileide Godoi, doutora em Linguística, que contribuiu com discussões a respeito do meu objeto de pesquisa, nessa empreitada acadêmica;

À jornalista Cleane Costa, pela compreensão como chefe e pela força; também a jornalista e amiga Evanice Gomes, pelos seus conselhos nos batentes do Jornal Correio.

Aos colegas e amigos do CIDADI – Círculo de Discussões em Análise do Discurso – pelas tardes compartilhando saberes e imagens. A todos que, de alguma forma, fizeram parte direta ou indiretamente da minha caminhada acadêmica.

Sou muito grata a vocês!

“Diz-se que ninguém conhece, verdadeiramente,
uma nação até que tenha estado dentro de suas
cadeias.”

(Nelson Mandela)

RESUMO

A proposta desta dissertação é investigar a constituição do sujeito negro em sua irrupção no cinema brasileiro. Nosso objeto de estudo é o discurso sobre o corpo negro em relatos de vidas infames. O corpus é formado por 33 fotogramas dos filmes *O despertar da redentora* (1942), *O ébrio* (1945), *Rio, 40 graus* (1955) e *Aruanda* (1960). Vamos usar como aporte teórico a Análise do Discurso (AD) francesa e suas ressonâncias no Brasil. A metodologia adotada é a de abordagem qualitativa, utilizando as seguintes modalidades: documental; bibliográfica e analítica, porque na AD a teoria e método são inseparáveis, portanto, ambos constituem ferramentas de análise. Nosso campo teórico conta com as contribuições do filósofo Michel Foucault e sua arqueogenealogia para darmos conta de nossa problemática que questiona como e por que o sujeito negro irrompeu no cinema brasileiro na primeira metade do século XX, passando de um “não lugar” para um lugar na ordem do discurso. Sobretudo, o que nos interessa é a noção de biopolítica (governo da população), que é um dos dois eixos do biopoder (sendo a disciplina o seu segundo eixo). Ambos se relacionam com a analítica do poder referente à governamentalidade. Iremos considerar ainda o procedimento de controle de discursos que Foucault chamou de vontade de verdade. Com ele, investigaremos como o saber e um conjunto de práticas são reforçados e reconduzidos na sociedade onde os filmes selecionados foram produzidos e exibidos. As ideias foucaultianas, em nossa pesquisa, dialogam com os trabalhos de Jean-Jacques Courtine (memória discursiva, corpo e intericonicidade), que abriram o leque da AD para novas materialidades além do texto escrito, dando espaço assim a análise de imagens. Mobilizaremos também os estudos do linguista brasileiro Nilton Milanez, focados na relação entre o corpo discursivo e a linguagem cinematográfica. Ele compreende o corpo como objeto discursivo; uma superfície de inscrição de discursos construídos historicamente, articulando saberes, poderes e práticas de subjetivação. Ao promovermos o diálogo de todos esses pressupostos teóricos, viabilizamos a análise do batimento da materialidade híbrida do cinema (em sua estrutura, formada por sons e imagens em movimento) com o acontecimento (história). Acreditamos que os saberes da eugenia e suas teses raciais de superioridade branca, fincados nos pilares republicanos da ordem e do progresso, de inspiração iluminista, trazem à luz os efeitos de verdade sobre o sujeito negro que circulavam no Brasil do final do século XIX e início do XX. Um conjunto de práticas sociais, com vistas a um ideal profilático de “branqueamento”, foi prescrito por meio dos discursos da Medicina Social e de leis como a de controle de imigração e da Constituição de 1934. As marcas dessa rede de saberes e poderes estão inscritas no corpo discursivo dos personagens estudados. Graças a essas práticas da vida cotidiana o discurso sobre o sujeito negro passou do indizível para o dizível na ordem do discurso no cinema brasileiro, pelo viés da infâmia. Esse infame irrompe graças a choque com o poder que o aniquila pelo “branqueamento”, produzindo um efeito de inferioridade racial.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Cinema. Sujeito negro. Corpo. Biopolítica.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to investigate the constitution of the black subject in his irruption in Brazilian cinema. Our object of study is the discourse about the black body in stories of infamous lives. The corpus consists of 33 frames of the films *O despertar da redentora* (1942), *O ébrio* (1945), *Rio, 40 graus* (1955) and *Aruanda* (1960). We will use as a theoretical contribution the French Discourse Analysis (AD) and its resonances in Brazil. The methodology adopted is that of qualitative approach, using the following modalities: documentary; Bibliographical and analytical, because in AD the theory and method are inseparable, therefore, both are tools of analysis. Our theoretical field relies on the contributions of the philosopher Michel Foucault and his archaeogenealogy to give account of our problematic that questions how and why did the black subject erupt in Brazilian cinema in the first half of the twentieth century, moving from a "no place" to a place in the order of discourse. Above all, what interests us is the notion of biopolitics (population government), which is one of the two axes of biopower (discipline being its second axis). Both are related to the analytic of power regarding governmentality. We will also consider the procedure of discourse control that Foucault called the will of truth. With it, we will investigate how the knowledge and a set of practices are reinforced and renewed in the society in which the selected films were produced and exhibited. The Foucauldian ideas in our research dialogue with the works of Jean-Jacques Courtine (discursive memory, body and inter-iconicity:), which opened the range of the AD to new materialities beyond the written text, thus giving space to the analysis of images. We will also mobilize the studies of the Brazilian linguist Nilton Milanez, focused on the relation between the discursive body and the cinematographic language. He understands the body as a discursive object; An surface of inscription of historically constructed discourses, articulating knowledge, powers and practices of subjectivation. By promoting the dialogue of all these theoretical presuppositions, we enable the analysis of the hybrid materiality of cinema (in its structure, formed by sounds and moving images) with the event (history). We believe that the knowledge of eugenics and her racial superiority theses, embedded in the republican pillars of order and progress, inspired by Iluminism, bring to light the effects of truth on the black subject that circulated in Brazil in the at the end of the 19th century and beginning of the 20th century. A set of social practices, with a view to a prophylactic "whitening" ideal, was prescribed by Social Medicine discourses and laws such as immigration control and the 1934 Constitution. The marks of this network of knowledges and powers are inscribed in the discursive body of the studied characters. Thanks to these practices of daily life, the discourse on the black subject went from the unspeakable to the sayable in the order of discourse in Brazilian cinema, under an infamous characteristic. This infamous one erupts thanks to the clash with the power that annihilates him by "whitening", producing an effect of racial inferiority.

Keywords: Discourse Analysis. Cinema. Black subject. Body. Biopolitics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A Redenção de Cam, Pintura a óleo de Modesto Brocos y Gómez, 1895 ...	13
Figura 2: Dona Felicidade [Sinhá Moça], 1953	70
Figura 3: Zumbi, [Quilombo], 1984	71
Figura 4: Zé Pequeno, [Cidade de Deus], 2002.....	72
Figura 5: Jesus negro, [O auto da compadecida], 2000	73
Figura 6: O casal Imbatível [Revista Veja], 2017	74
Figura 7: Painel de comentários [Funpage da Revista Veja], 2017.....	75
Figura 8: Painel com cena completa de O despertar da redentora [O despertar da redentora], 1942	78
Figura 9: Fotograma da mão que liberta, [O despertar da redentora], 1942.....	80
Figura 10: Fotograma da assinatura que liberta, [O despertar da redentora], 1942.....	81
Figura 11: Lei Áurea [Biblioteca Nacional], 2017	82
Figura 12: Fotograma do título que liberta, [O despertar da redentora], 1942	82
Figura 13: Fotograma do texto que liberta, [O despertar da redentora], 1942	83
Figura 14: Fotograma das mãos abrindo grilhões, [O despertar da redentora], 1942	84
Figura 15: Fotograma dos pés libertos dos grilhões, [O despertar da redentora], 1942	85
Figura 16: Fotograma da retirada da “coleira”, [O despertar da redentora], 1942	85
Figura 17: Fotograma da retirada das “pulseiras”, [O despertar da redentora], 1942	86
Figura 18: Fotograma da liberdade que brilha ao sol, [O despertar da redentora], 1942	86
Figura 19: Fotograma do negro liberto das “tornoeleiras”, [O despertar da redentora], 1942	87
Figura 20: Painel com cena completa de O ébrio, [O ébrio], 1946	91
Figura 21: Fotograma do criado revoltado 1, [O Ébrio], 1946	92
Figura 22: Fotograma do criado devotado 2, [O Ébrio], 1946	93

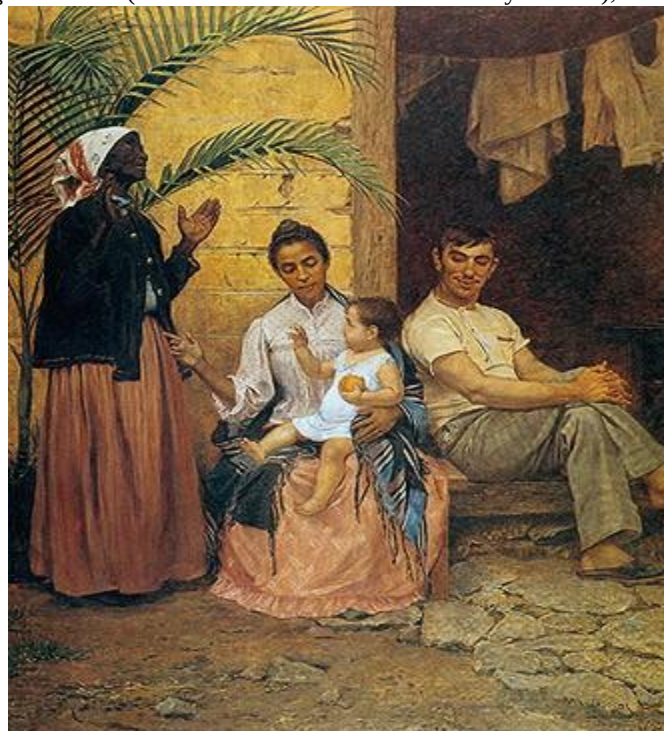
Figura 23: Fotograma do criado devotado 3, [O Ébrio], 1946	93
Figura 24: Fotograma do criado devotado 4, [O Ébrio], 1946	94
Figura 25: Fotograma do criado devotado 5, [O Ébrio], 1946	95
Figura 26: Painel com cena completa de Rio, 40 graus, [Rio, 40 graus], 1955.....	109
Figura 27: Fotograma do negro e o surdo, [Rio, 40 graus], 1955	112
Figura 28: Fotograma do negro e a cuíca, [Rio, 40 graus], 1955	112
Figura 29: Fotograma do negro e o cavaquinho, [Rio, 40 graus], 1955.....	113
Figura 30: Fotograma do ritmo do morro, [Rio, 40 graus], 1955.....	117
Figura 31: Fotograma dos passos da porta-bandeira, [Rio, 40 graus], 1955	118
Figura 32: Fotograma do ritmo do morro 2, [Rio, 40 graus], 1955.....	118
Figura 33: Fotograma do mestre sala e porta-bandeira, [Rio, 40 graus], 1955	120
Figura 34: Fotograma das luvas da rainha, [Rio, 40 graus], 1955.....	121
Figura 35: Fotograma da bandeira da escola para o céu, [Rio, 40 graus], 1955	122
Figura 36: Fotograma da mãe de Jorge na janela, [Rio, 40 graus], 1955	123
Figura 37: Fotograma do Rio noturno, [Rio, 40 graus], 1955.....	125
Figura 38: Painel das imagens de Aruanda, [Aruanda], 1960	130
Figura 39: Fotograma da mão e areia, [Aruanda], 1960.....	131
Figura 40: Fotograma da mão, barro molhado, casa, [Aruanda], 1960.....	132
Figura 41: Fotograma do pé e terra, [Aruanda], 1960	133
Figura 42: Os retirantes, Museu de Arte de São Paulo (Masp), 1944	135
Figura 43: Fotograma de Zé Bento e filha, [Aruanda], 1960	135
Figura 44: Fotograma de Zé Bento e família encontrando água, [Aruanda], 1960.....	138
Figura 45: Fotograma de Zé Bento bebendo água com família, [Aruanda], 1960.....	138
Figura 46: Fotograma de Zé bento e lavoura, [Aruanda], 1960	139

SUMÁRIO

UMA SINOPSE INTRODUTÓRIA	13
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, OU UM ROTEIRO DISCURSIVO	28
1.1. Pêcheux e Foucault: diálogos via Courtine para os estudos discursivos	28
1.2. Arqueologia foucaultiana	34
1.3. Genealogia foucaultiana	43
1.4. Ética do sujeito	51
1.5. A vida dos homens infames: reais, obscuros e breves.....	52
1.6. Deslocamentos teóricos-metodológicos	62
2. A DISPERSÃO EM CENA, OU DO PECADOR AO SANTÍSSIMO	67
3. TRAVELING PELO SILÊNCIO, OU DO GALPÃO DA SENZALA À COZINHA DA CASA GRANDE	76
3.1. Bastardos e inglórios: da libertação à disciplina	91
4. ENQUADRANDO A “VOZ” DO OBSCURO, OU “EU SOU O SAMBA”	104
5. NA CONTRA-LUZ DO INDIZÍVEL, OU “DEIXA EU IR PARA O SERTÃO DO CAICÓ”	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU AJUSTES NA MOVIOLA PARA EFEITOS DE FIM	142
REFERÊNCIAS	148

UMA SINOPSE INTRODUTÓRIA

Figura 1: A Redenção de Cam (Pintura a óleo de Modesto Brocos y Gómez), 1895



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.¹

A tela acima, de Modesto Brocos (1852-1936), espanhol radicado no Brasil, foi apresentada pelo médico e diretor do Museu Nacional, João Batista de Lacerda (1846-1915), durante a Conferência Internacional de Eugenia em Londres (Inglaterra) ocorrida em 1911². Antes mesmo de ter sido levada ao evento, a obra intitulada *A Redenção de Cam* já era consagrada, tendo recebido a medalha de ouro do Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1895.

A imagem da pintura serviu de ilustração para a tese do “branqueamento”, propondo a mestiçagem como solução para o Brasil. Na pintura, pode ser vista uma família, composta por uma avó negra (com as mãos e o rosto erguidos ao céu, em um gesto de agradecimento), sua filha mulata, sua neta parda (ou neto pardo) – no colo da mãe – além do genro branco.

¹Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>>. Acesso em 3 de junho de 2016.

²O Museu Nacional é uma instituição antiga, que remonta ainda a fundação do Museu Real por Dom João VI, em 1818. Seu principal objetivo era disseminar o conhecimento e estudo das ciências naturais no país. Atualmente, é vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), reconhecido como importante centro de pesquisa em história natural e antropológica da América Latina. Já o termo Eugenia foi criado por Francis Galton (1822-1911) para designar, segundo o professor José Roberto Gondim (2016, on-line), o “estudo dos agentes sob o controle social, que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente”. Na época da conferência de Eugenia em Londres, em 1911, o Brasil vivia a primeira fase da República, conhecida como República Velha.

A criança aparece bem no centro da tela, olhando e estendendo a mão direita na direção esquerda do quadro, onde está a negra idosa, apontada pela mãe mulata. Com a mão esquerda, a criança segura algo que parece um fruto ou objeto esférico. O pai, no lado direito do quadro, está de costas para o resto da cena onde estão os outros três membros da família. Com os ombros enviesados, ele olha o filho de soslaio e com semblante amoroso. Seus pés não pisam o chão de terra batida, como acontece com as duas mulheres. Em vez disso, pisam um calçamento de pedras em frente à porta de casa, como se a partir dali o caminho pudesse ser melhor.

O quadro de Brocos chamou a atenção por levantar a problemática racial no final do século XIX e início século XX, no Brasil. O país seguia na contramão das teses raciais da Europa e Estados Unidos, disseminadas nos séculos XVIII e XIX, de maneira mais pungente, no século XIX. Essas não combatiam tanto a o negro ou o amarelo, pois consideravam em maior gravidade a mistura de raças, que poderia levar a uma degeneração.

É certo, diziam elas, que havia uma nítida ordem natural que graduava, escalonava e hierarquizava as “raças humanas”, conforme ocorria com as espécies de animais e as plantas; é certo também, afirmavam tais teorias, que o branco se situava no alto da escala, com o branco da Europa Ocidental assumindo indiscutível posição de liderança na criação animal e humana do planeta. Mas era também seguro que amarelos e negros tinham qualidades que a mistura denegria e levava ao extermínio (DAMATTA, 1989, p. 37).

A Redenção de Cam foi uma pintura interpretada, naquela época, como ilustração das teses racistas no Brasil, que propunham o “branqueamento” da população brasileira graças ao cruzamento entre as raças e, conseqüentemente, o desaparecimento “natural” do negro. Mesmo o artista não tendo mostrado exatamente em sua pintura as ideias disseminadas naquele período na Conferência da Inglaterra, a arte de Brocos foi uma referência para aqueles eugenistas que viam na miscigenação um destino inevitável, como lembra Rodrigues (2011).

Ao prestarmos atenção para o título da pintura – “A redenção de Cam” – podemos perceber também um outro possível olhar estrangeiro do pintor para uma história muito antiga. Ela está no imaginário religioso dos colonizadores europeus, um pouco diferente do significado que a arte terminou adquirindo na Conferência de Eugenia. Estamos falando da maldição de Cam, filho de Noé.

Contam as escrituras, no livro do Gênesis (Gn 9; 25-27), que Cam zombou da nudez do pai ao vê-lo dormir embriagado e sem roupa. Porém, seus irmãos – Sem e Jafé – cobrem

Noé. O patriarca, ao acordar e saber do ocorrido, amaldiçoou a a descendência de Cam (dirigindo a maldição para o neto Canaã):

Maldito seja Canaã. Que ele seja o último dos escravos para seus irmãos. E continuou: Seja bendito Javé, O Deus de Sem, e que Canaã seja escravo de Sem. Que Deus faça Jafé prosperar, que ele more nas tendas de Sem, e Canaã seja seu escravo. (BÍBLIA, 1990, p.21)

Antes mesmo do século XX, algumas interpretações dessa passagem bíblica começam a se propagar, de maneira ressignificada, ligando-a à questão racial. Como no livro do Gênesis dizia que os filhos de Noé teriam gerado as raças ou povos, disseminou-se a proposta de que os descendentes de Sem seriam responsáveis por povoar a Europa; Jafé formaria a Ásia; e Cam teria resultado nos africanos e outras raças “inferiores”.

Antes que surgissem as primeiras classificações raciais da humanidade no século XVIII, duas crenças se afirmaram depois da descoberta da América, quando o conhecimento sobre outros povos se ampliou: os povos considerados decadentes estariam associados ao paganismo, e os negros estariam vinculados à prole de Cam. Mesmo com a utilização de vários critérios para justificar essas “descobertas”, especialmente práticas religiosas, canibalismo e outros “costumes” considerados inconciliáveis com a civilização cristã, era normal associar a cor escura da pele à degeneração mais extrema – condição mais do que conveniente para justificar a prática da escravidão. Aqueles que se apoiavam na Bíblia sustentavam que todas as raças humanas descendiam de um só tipo, e que as diferenças entre os europeus e os outros povos se deviam a graus distintos de decadência e, por vezes, a fatores ambientais e climáticos. (SEYFERTHE, 2011, p. 64).

O trabalho de Brocos, lançado seis anos após a abolição da escravatura no Brasil, sugere uma redenção a essa “maldição” que foi distorcida a partir da história de Noé. Ou seja, apresenta como contraproposta o Brasil da miscigenação.

No decorrer deste trabalho, nos depararemos com um obstáculo: o que vamos definir como personagem negro no cinema brasileiro? Por um lado, os resultados das pesquisas estatísticas oficiais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o IBGE (2016), são imprecisas, ao colocar em seu questionário perguntas sobre “cor” dos entrevistados. A resposta a essas perguntas oficiais, ao longo do século XX, vieram recheadas de valores

“líquidos” de identidade, mais ligadas ao aspecto de pertencimento (BAUMAM, 2005). A maioria da população se considerou “parda”, ou seja, miscigenada, quando “na verdade” há uma linha muito tênue entre essa classificação e a de “pretos” (classificação também utilizada pelo instituto de pesquisa).

Por outro lado, considerarmos o negro com base na genética dos atores do cinema seria inconcebível, antes de ser inviável, para nosso tipo de pesquisa. E, mesmo que fosse viável, tal classificação genética desconstruiria a relação entre raça e cor da pele, como se pensa no Brasil.

Segundo o jornalista Rodrigo Cavalcante (2005), em uma matéria publicada pela Revista Superinteressante, o resultado de um estudo realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) apontou o fato de muitas pessoas com cor de pele mais próxima à raça branca serem, geneticamente, negras e vice-versa. Então, se fôssemos por esse raciocínio, cairíamos no engano de considerarmos como personagem negro muitos atores que representaram esses papéis, mas são, geneticamente, brancos.

A longo desses mais de 500 anos de história oficial do Brasil, contada a partir da chegada dos portugueses e por eles, houve normalizações de conceitos para definir brasileiros, cuja cor da pele tem tonalidades semelhantes àqueles negros desembarcados em nosso território durante o tráfico negreiro. As “verdades” que ajudaram a construir esses sujeitos de origem africana, a exemplo das chamadas teorias “racistas” tratadas como “científicas”, irromperam com mais força no século XIX. Os discursos foram ressignificados ao longo da história, chegando a circular no cinema do século seguinte.

Instituições oficiais do Estado brasileiro, como o IBGE (2016), também fizeram circular discursos normalizadores sobre o sujeito negro em nosso país. Um flagrante disso está no censo de 1940, cujo resultado foi divulgado para a população. O levantamento apontava uma população brasileira de mais de 41 milhões de habitantes. A partir daquele ano, o instituto passou a utilizar categorias, entre as quais “cor”, em vez de “raça” ou “etnia”. Ao mesmo tempo usava critérios de classificação como branco, preto e amarelo (nesse último caso, devido à imigração japonesa que aconteceu de 1908 e 1930). Era a “pele” que marcava o sentido para a resposta.

O resultado da pesquisa de 1940 apontou que a ampla maioria de 26,1 milhões (63,5%) de brasileiros se declararam brancos, seguidos de 8,7 milhões de pardos (21,2%), além de 6 milhões que se diziam pretos (14,6%) e outros 242,3 mil que se consideravam amarelos (0,6%). Nesse levantamento, apenas 41,8 mil pessoas (0,1%) não se classificaram

em nenhuma dessas categorias de “cor”. Houve também casos de brasileiros que optaram por preencher o espaço como “morena”, “parda”, “mulata”, “cabocla”, entre outros adjetivos.

Então, qual a solução para esse impasse classificatório sobre “o que é ser negro” na materialidade de nossa pesquisa, já que nem a genética nos daria um “efeito de verdade”? Bem, se o limite é tênue para diferenciar as categorias, e isso envolveria inúmeras possibilidades dentro da epistemologia de várias áreas do conhecimento, decidimos considerar um assunto para a Análise do Discurso e o cinema mesmo resolver.

Com relação à AD, ela nos “orientou” sobre dois aspectos: um deles foi a respeito do que escolheríamos como personagem “negro” para fins didáticos e metodológicos dessa pesquisa; o outro foi o fato de optarmos pela palavra “negro” (inclusive no título da pesquisa) em detrimento de outras referências, ou expressões, como “preto”, “raça negra”, “etnia negra”, “afrodescendentes”.

É que nosso campo teórico trabalha a produção de sentidos em uma historicidade constitutiva. Por isso procuramos o discurso que está popularizado para assim podermos lançar luz sobre as engrenagens que o constituem e sustentam. Notamos que há um uso normalizado da palavra “negro” e percebemos que entre esse termo e a expressão “mulato” não há diferenças marcantes na posição que o sujeito ocupa nas tramas do discurso engendradas em nosso corpus.

O cinema, como dissemos, norteou nossa escolha por negros e mulatos, já que nos nossos filmes a variação entre os dois tons da pele não interfere na posição do sujeito. Assim, decidimos pelo nome “negro” no título dessa dissertação, levando em consideração duas ressalvas sociológicas: de que o Brasil seguiu historicamente por um não dualismo racial (pelo menos não declarado entre “preto” e “branco” como na Europa e EUA, onde em vez de negro usa-se a palavra “preto”); e deixando claro que há outras correntes do movimento étnico no nosso país que defendem a palavra “preto”, como “politicamente correta”, mesmo essa ideia não sendo popularizada.

O ano comemorado como a invenção do cinema na história oficial da humanidade é 1895. Já a vinda dessa “modernidade” para terras brasileiras ocorreu em 1896, com exibição de filmes estrangeiros. Mas as primeiras filmagens locais só começaram, timidamente, em 1898. Em nosso levantamento, realizado para essa pesquisa, que envolveu o ambiente virtual, literário e audiovisual, percebemos que há pouca referência à presença de personagens negros em produções cinematográficas brasileiras.

Na coleção Séries Estatísticas Retrospectivas, do IBGE (1987), o instituto traz registro da forçada emigração africana, apontando que há um forte contingente de pessoas saídas da

Costa da Mina, Congo, Angola e Moçambique com destino ao Brasil. Em um primeiro momento, especialmente na década de 1940, os negros representados no cinema brasileiro são aqueles cujas peles se aproximam justamente desses ancestrais africanos que por aqui desembarcaram dos navios negreiros até o século anterior. As personagens são arquétipos de escravos ou serviçais nas residências.

Depois, ao longo dos anos, há uma tendência no cinema brasileiro ao “clareamento” da pele dos personagens narrados como negro. Ao mesmo tempo, irrompe o aparecimento de novos arquétipos na cinematografia nacional, desta vez para os mulatos – malandro, ou favelado urbano.

Apesar dessas tendências acima citadas, detectamos que há também caso de atores de pele clara interpretando arquétipos usualmente ligados ao negro, a exemplo do malandro. Só a título de curiosidade sobre esse último caso citado (sujeito mestiço), podemos lembrar a adaptação da peça Boca de Ouro (1950), de Nelson Rodrigues (1912-1980), interpretada por um ator de pele clara, sendo escurecida por maquiagem. Ao ser levada ao cinema, em 1963, o personagem – um malandro bicheiro, com dentes de ouro – é encenado por Jece Valadão, considerado pela sociedade brasileira um homem branco.

Nas décadas de 1940 a 1960, o mulato brasileiro e o negro eram personagens mais frequentes nas produções nacionais de cinema, se compararmos aos filmes do início da primeira metade do século XX. Isso mostra um flagrante das diferentes “verdades” construídas na história. Durante essa pesquisa, vamos nos concentrar justamente nesse período das três décadas, perseguindo a primeira fase de inclusão mais acentuada de personagens narrados como negros ou mulatos na cinematografia brasileira.

São esses dois pilares – o negro como inferior nas teorias racistas e o mulato como sua miscigenação em primeira escala, ainda não glorificado no cinema – que resolvemos trazer para o foco de nossas análises. Mas, de uma forma geral, no título dessa pesquisa, e para fins práticos, resumiremos o trabalho como se ambos estivessem centrados em uma mesma referência: o negro.

Na fase ainda embrionária dessa pesquisa, pensamos em trabalhar com o documentário Aruanda (1960) como ponto inicial. Ao longo de mais de 50 anos, essa obra paraibana foi tema de mostras e discussões nacionais e internacionais; tem sido considerada pela crítica do país como um dos percussores do Cinema Novo e do moderno documentário brasileiro. No estrangeiro, por exemplo, chegou a receber o Diploma de Participação do Festival Del Papoli, da “IV Crítica Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico”, na cidade de Florença (Itália), em 1962.

Apesar de todo esse reconhecimento, o filme ainda não havia sido estudado dentro do escopo da Análise do Discurso sob o viés foucaultiano. A ideia era justamente trazer as especificidades da sétima arte produzida na Paraíba para ser analisada pelo método arqueogenealógico.

A opção pelo cinema aconteceu porque a autora deste projeto de pesquisa possui afinidade com a linguagem audiovisual, tendo realizado aperfeiçoamentos na área, como cursos de direção, roteiro e edição. Esse fato contribui para percepção dos recursos tático-discursivos empregados na materialidade do nosso corpus, que promovem o sentido em consonância com a historicidade dos enunciados.

Ao optarmos em dar os primeiros passos a partir de Aruanda, levamos em conta um substancial material que vimos coletando desde 1996, utilizado em trabalho final da conclusão do curso de graduação de Comunicação – Habilitação Jornalismo, em 1999, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Essa fase culminou com a realização de um documentário intitulado No itinerário de Aruanda.

O levantamento continua até hoje e tem como objetivo a elaboração de uma biografia sobre o autor do filme. Entre os dados deste acervo estão áudios e vídeos, matérias de jornais, fotos inéditas dos bastidores do filme, além de fichamentos de livros, com informações sobre o cineasta e a respeito da história dos cinemas local e nacional.

O aprofundamento de leituras sobre a teoria da AD e o avanço das pesquisas empreendidas a partir de 2015, com vistas à dissertação do Mestrado, ajudou a desenhar uma nova configuração para a materialidade do nosso corpus. Notamos a necessidade de ampliá-lo para além de Aruanda, possibilitando a mobilização dos fundamentos teórico-metodológicos do filósofo Michel Foucault. Ao mesmo tempo, havia uma preocupação em seguir o fio condutor do discurso proposto pelo documentário paraibano, mantendo um pé nesse ineditismo da análise arqueogenealógica do cinema local.

Notamos que deveríamos “olhar” como analistas para a saga empenhada pelo personagem Zé Bento, que ocorreu no final do século XIX, narrada em Aruanda. Essa busca penosa do ex-escravo por terras férteis em pleno semiárido era conhecida apenas por meio de relatos da história oral dos moradores da Serra do Talhado, no Sertão paraibano, sendo depois registrada no documentário.

Um dos sinais de que nos inspirávamos no caminho certo foi a entrega da comenda Senador Abdias Nascimento, do Senado Federal, ao diretor de Aruanda, Linduarte Noronha (in memoriam). A honraria leva o nome de um ativista dos direitos civis e humanos das populações negras, que também chegou a ser poeta, ator, escritor, dramaturgo, artista plástico,

professor universitário e senador. Ela foi criada para agraciar nomes que se destacaram na proteção e na promoção da cultura afro-brasileira. Linduarte era um dos sete brasileiros homenageados na Semana da Consciência Negra de 2015, durante solenidade realizada em 26 de novembro no Congresso Nacional, em Brasília (DF). Então, nos perguntamos: por que e como esse negro irrompeu daquela forma no cinema nacional?

Já era mais do que o momento, então, de entender a trajetória desse sujeito negro no cinema nacional e Aruanda não poderia ficar de fora, pois seria um dos discursos sobre ele. Então, resolvemos recuar mais um pouco, para 1940, quando personagens que representavam esse sujeito começaram a aparecer em maior número nos filmes nacionais. Como e por que essa irrupção?

Consideramos a observação de Foucault (1995), segundo a qual não é o poder que constitui o tema geral de suas pesquisas. Seu objetivo foi “criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornam-se sujeitos.” (FOUCAULT, 1995, p.231).

Ao acompanharmos esse pensamento foucaultiano, resolvemos refletir sobre quem somos nós brasileiros, diariamente, envolvidos por enunciados que nos conduzem e reconduzem a estabelecimentos de práticas conosco e com os outros. A partir daí, fomos nos direcionando para o tema dessa pesquisa, ao notarmos que uma das questões mais polêmicas no Brasil atual é a da negritude.

O “ser negro” no país é um efeito de condição que perpassa várias discussões de nosso cotidiano. Ele emerge na fundamentação de programas sociais do Governo Federal; irrompe nos debates sobre as cotas raciais; até se enveredar pelas leis que determinam as penas de reclusão por injúria racial. Porém, todos esses discursos e práticas não nasceram do nada, mas foram construídos e reconfigurados ao longo da história. Foi nesse momento que veio nossa indagação: como se deu a constituição do sujeito negro brasileiro, que saiu de um “não lugar” para “um lugar” na ordem do discurso?

Uma vez pensado o tema, seria necessário o próximo passo: escolher uma materialidade apropriada para a análise. Então, podemos nos perguntar: por que olhar tudo isso a partir da constituição do sujeito infame negro no cinema brasileiro? Bem, o cinema é um campo de circulação de saberes e uma lente através da qual podemos visualizar algumas sombras de práticas de poder. Portanto, as marcas discursivas de sua materialidade híbrida, que incluem um arsenal de personagens, são fontes indiciárias para esse estudo. A câmera traz um olhar sobre esse sujeito “infame” negro, o acompanha, o inspeciona, o apaga, ou o

coloca em uma ordem do discurso. Esse foi o incentivo que nos fez optar por recortar um corpus dentro do viés da sétima arte.

Se o nosso corpus está inserido na sétima arte, decidimos acender a “luz” de nossas análises sobre os personagens mostrados em diferentes filmes, como se o negro estivesse sendo mostrado em vidas paralelas. Com isso, investigamos o nosso objeto de estudo, que é o discurso sobre o corpo negro e seus sentidos possíveis a partir de relatos sobre vidas infames.

Deparamo-nos com uma rede de saberes e poderes, que apontaram para o problema sobre o qual devíamos nos debruçar: Como e por que o sujeito negro irrompeu no cinema brasileiro na primeira metade do século XX, passando de um “não lugar” para um lugar na ordem do discurso sob o viés da infâmia? Afinal, veremos que, ao marcar seu lugar na cinematografia, esse sujeito negro se mantém desventurado, de má sorte, com destino incerto ou de vida difícil. Acreditamos que a resposta para essa problemática está dentro de um jogo de práticas discursivas e não discursivas (entrelaçando visíveis e enunciáveis), aliadas a práticas de biopolítica que promovem a governamentalidade.

Ancorados nas noções/conceitos da AD, nosso objetivo geral é analisar a constituição do sujeito infame negro no cinema brasileiro, nos anos 40, 50 e 60, incluindo suas mudanças de paradigma. Para isso, lançamos um olhar sobre o corpo (com seus estratos históricos) e sua relação com a biopolítica, com vistas ao implemento de uma governamentalidade e aos processos de resistência.

Para alcançar o objetivo geral, perseguiremos os seguintes objetivos específicos: a) investigar como o corpo é discursivizado pelo cinema brasileiro para reforçar diferentes modelos e lugares para o sujeito negro; b) interpretar a relação entre imagem e memória na constituição de sujeito negro, utilizando para isso a noção de intericonicidade, dentro do escopo da Semiologia Histórica; c) analisar as curvas de visibilidade e os regimes de enunciabilidade para o corpo negro nos filmes das décadas de 1940 a 1960; d) verificar que saberes e instituições ancoram as práticas discursivas de governamentalidade para o sujeito negro, que reverberam nos filmes selecionados; e) discutir quais as condições de possibilidades que vão permitir o ingresso do sujeito infame negro na ordem do discurso cinematográfico.

A metodologia utilizada para conseguir nossos objetivos nessa dissertação é a de abordagem qualitativa. Para isso, utilizamos as seguintes modalidades: documental (corpus formados por fragmentos de filmes); bibliográfica (apoio de livros, artigos científicos e publicações em jornais e revistas); e analítica (descritivo/interpretativo), porque na AD a teoria e método são inseparáveis, portanto, ambos constituem ferramentas de análise.

A ideia foi desenvolver essa dissertação dentro da área “Discurso e Sociedade”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING). Afinal, lançamos um olhar para relação entre “discurso, sujeito e sociedade” para entendermos o objeto de estudo que aqui está sugerido. A pesquisa faz parte dos trabalhos que estão em andamento no grupo de estudo Círculo de Discussões em Análise do Discurso (CIDADI), inscrito no CNPQ e também ligado ao PROLING.

Para realizar essa atual pesquisa de Mestrado sobre a constituição do sujeito “infame” negro no cinema brasileiro, tomamos como aporte teórico/metodológico a Análise do Discurso (AD), fundada pelo filósofo e linguista francês Michel Pêcheux.

Quanto a Pêcheux, vamos mobilizar apenas algumas noções, reelaboradas na terceira fase de seus estudos, que ficou conhecida como momento da revisão teórica. Entre esses conceitos estão os de discurso e enunciado. No momento de repensar suas pesquisas, início da década de 1980, o linguista vai aproximar suas ideias das pressuposições de Foucault, via Courtine (GREGOLIN, 2004).

Traremos como ferramenta para as análises dessa dissertação, as contribuições de Michel Foucault (1988, 1995, 2004, 2006a, 2012a, 2012b) e sua arqueogenealogia. Em especial, o que nos interessa é a noção de biopolítica (governo da população), que é um dos dois eixos do biopoder (o segundo é a disciplina). Ambos fazem parte da analítica foucaultiana do poder que trata da governamentalidade.

Em nosso trabalho, também contamos com os estudos de outros teóricos para a análise das materialidades não verbais. Entre eles está o historiador francês Jean-Jacques Courtine (2013), o linguista brasileiro Nilton Milanez (2006, 2009) e o filósofo francês Guilles Deleuze (2005).

Para delimitar nosso corpus, mobilizamos a noção foucaultiana de arquivo, na qual são contemplados o enunciado, formações discursivas, conjunto de enunciados (discurso), práticas discursivas, positividade (que caracteriza unidade muito além do tempo e das obras individuais). “É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 2012a).

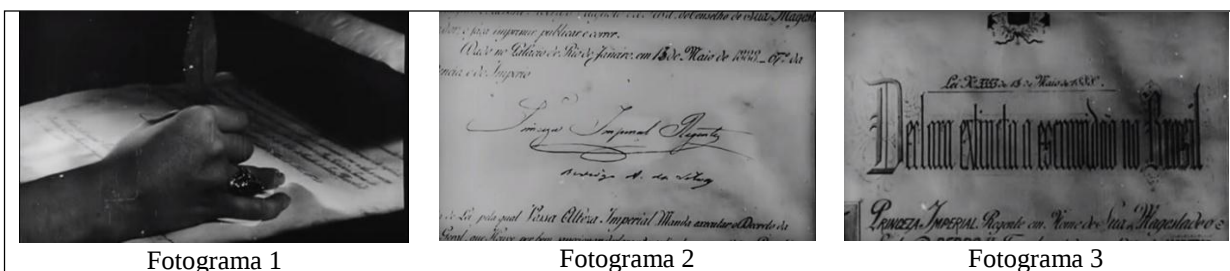
Esse sistema permite a irrupção das coisas ditas, que se agrupam em regularidades, mas é impossível de ser descrito em sua totalidade. Desta forma, recortamos um arquivo formado por vários enunciados sobre o sujeito infame negro no cinema brasileiro, que vai dos anos 40 até os anos 60. A seleção de nosso corpus, em um recorte temporal, consiste em quatro filmes (formados cada um por fotogramas). Focamos sempre em um personagem da trama, mesmo que para isso façamos uma investigação do que está ao seu redor.

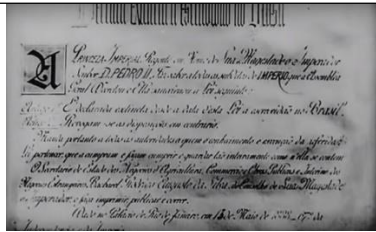
A análise arqueológica de Foucault está interessada na escavação de um passado para entendermos como nos tornamos o que somos hoje. Reconhecemos a importância de um estudo sobre a constituição do sujeito infame negro brasileiro que se estenda a filmes mais atuais. Principalmente, se considerarmos os deslocamentos e atualizações históricas pelas quais a população afro-brasileira vem passando nos últimos tempos, quebrando paradigmas e gerando tantas ações afirmativas para essa parcela da população. Porém, por ser uma pesquisa de Mestrado, resolvemos fazer um levantamento do a priori histórico; das condições de possibilidades para o irrompimento do sujeito infame negro no cinema, entranhadas nos mecanismos de saber e poder, o que fez nos ater a produções fílmicas que vão até a década de 1960. A ideia é ampliar esse estudo para filmes mais recentes durante uma futura tese de doutorado.

Nos dois primeiros filmes, o “negro sem voz” faz referência ao sujeito infame, mostrado na “periferia” da narrativa cinematográfica (como serviçal, por exemplo), quase “apagado”, ou utilizado para exaltar as qualidades do branco herói. A terceira produção coloca o negro como “a voz do morro”, surgindo em suas desventuras entre a favela e os bairros burgueses. Enquanto isso, a quarta obra é uma espécie de “voz rústica do Nordeste”, na qual o negro é o motivo da trama, mostrado em uma espécie de clã, isolado do convívio social, como objeto de reflexão antropológica. Nesse caso, seu ambiente é o da miséria semiárida.

O acesso a essas obras se deu por DVDs, nos casos de filmes mais recentes como aqueles da década de 1950 e 1960. Porém, os mais antigos, dos anos 40, podem ser acessados via Youtube, em cópias digitalizadas. Seguem os fotogramas, que constituem o nosso corpus, na ordem que aparecem na cena escolhida:

I. O despertar da redentora (1942)

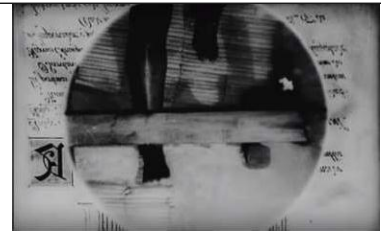




Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10

II. O ébrio (1945)



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15

III. Rio, 40 graus (1955)



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26

IV. Aruanda (1960)



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33

Essa dissertação foi estruturada em cinco partes (não estamos contabilizando aqui a Introdução nem as Considerações Finais). Nas divisões estão dissertados os assuntos a seguir.

O Capítulo I, que tratará da Fundamentação Teórica, está dividido em seis seções. Na primeira, apresentaremos o nosso lugar teórico e o amadurecimento teórico-metodológico da terceira época da AD, com os diálogos empreendidos entre as ideias de seu fundador, o linguista Michel Pêcheux, e do filósofo Michael Foucault, via Jean-Jacques Courtine.

Na segunda, terceira e quarta seção, vamos abordar cada um três dos momentos do pensamento arqueogenealógico de Michel Foucault, com suas principais noções e conceitos caros à Análise do Discurso e ao desenvolvimento desta pesquisa. Também faremos nessa parte um esboço sobre o que Gilles Deleuze denominou de Estratos Históricos, fruto de sua leitura sobre o pensamento do filósofo francês. Essas observações de Deleuze nos ajudarão na escavação dos visíveis e enunciáveis que possibilitaram a irrupção do “sujeito infame” negro no cinema brasileiro, em meados do século XX. Enquanto isso, o sujeito infame, citado dentro dos estudos foucaultianos, será discutido na quinta seção.

Na sexta seção do capítulo, abordaremos a Semiologia Histórica, pela ótica de Jean-Jacques Courtine, e seu conceito sobre corpo e memória discursiva, além da noção de intericonicidade, que também servirá de ferramenta para a análise do nosso corpus. Essa parte será complementada pelas últimas pesquisas desenvolvidas sobre o corpo e o cinema, graças aos estudos do linguista brasileiro Nilton Milanez.

No Capítulo II, reservaremos para fazer um breve panorama sobre o negro no cinema brasileiro até épocas mais recentes, mostrando os diferentes arquétipos a ele destinados.

O Capítulo III será para a análise dos dois primeiros filmes do nosso corpus. Interpretaremos como o corpo negro, que é um objeto discursivo, situado em uma existência histórica (FOUCAULT, 2012b), é discursivizado pelo cinema brasileiro na década de 1940. Em seguida, vamos fazer a escavação dos tecidos discursivos, com apoio da relação entre imagem e memória discursiva, denominada intericonicidade, proposta por Jean-Jacques

Courtine (2013). A primeira investigação será em torno de *O despertar da redentora*. Em uma subseção, nos dedicaremos a analisar o filme *O ébrio*.

A descrição/interpretação dos fotogramas do filme *Rio, 40 graus* será apresentada no Capítulo IV. Começaremos investigando como o corpo negro é discursivizado por essa obra cinematográfica, dirigida por Nelson Pereira dos Santos. Pretendemos diagnosticar como se dá a constituição desse novo lugar para o sujeito negro – aquele que, mesmo continuando infame, tem vida, protagonismo e voz dentro da narrativa cinematográfica. Também usaremos como escopo a Semiologia Histórica e a noção de intericonicidade, verificando a relação entre imagem e memória discursiva. Lançaremos um olhar sobre as relações de força perceptíveis na representação imagética.

Por último, no Capítulo V, vamos nos debruçar sobre o documentário paraibano *Aruanda*, considerado pela crítica cinematográfica brasileira um dos “precursores” do Cinema Novo. Tentaremos entender as relações de força e o discurso do sujeito infame nessa obra.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, OU UM ROTEIRO DISCURSIVO

Inserido na história e na memória, cada texto nasce de um permanente diálogo com outros textos; por isso, não havendo como encontrar a palavra fundadora, a origem, a fonte, os sujeitos só podem enxergar os sentidos no seu pleno vôo (GREGOLIN, 2001, p.10).

1.1. Pêcheux e Foucault: diálogos via Courtine

Nossa pesquisa está situada na grande área da Linguística. Porém, ela não se volta para língua e sim para o discurso, que é o objeto de estudo do campo da Análise do Discurso e suas ressonâncias no Brasil. Esse é o lugar teórico que vai nos guiar em nosso trajeto investigatório. A AD se originou da problematização do sujeito e a produção de sentidos e suas movências, como bem pontua a epígrafe que abre este capítulo.

O domínio do saber, utilizado para nossa pesquisa e derivado dos trabalhos de Michel Pêcheux, fundador da AD em 1969, compreendem três fases no contexto francês. Para descrever nosso campo teórico poderíamos optar por dois caminhos. Um deles seria refazer todo o percurso da disciplina na França, desde seu início (no final dos anos 60), até os últimos textos de Pêcheux, no começo da década de 1980. O outro seria fazer um salto cronológico para o terceiro momento dos estudos pecheutianos, quando o linguista fez a revisão de seus postulados. Escolhemos a última alternativa, que vamos tratar a partir de agora.

A terceira fase dos estudos de Pêcheux nos interessa porque foi nela que o linguista revisou e ampliou seus trabalhos, confluindo tanto com as ideias do filósofo Michel Foucault (2012a), via pesquisas de Jean-Jaques Courtine (2009), como também com os princípios da Nova História³. É pela lente teórica e metodológica foucaultiana que vamos pinçar os tecidos discursivos do negro historicamente constituído e “animado” por imagens cinematográficas, povoadas de outras imagens; é por esse viés que iremos perseguir os objetivos traçados na introdução da dissertação.

³ Movimento que apareceu na década de 1920, na França, e teve como pioneiros os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre. O termo está ligado ao periódico acadêmico *Annales d'histoire économique et social*, lançado em 1929, em torno do qual se formou a *École des Annales*. A Nova História se apresentou como uma alternativa aos paradigmas da história tradicional, que deixava de lado os acontecimentos do cotidiano em detrimento dos “grandes” acontecimentos. Agora, as atenções dos pesquisadores se voltariam para história das mentalidades coletivas, dos discursos cotidianos ou das diversas linguagens. (PEREIRA, 2013)

A chamada terceira época da AD corresponde às últimas reflexões de Pêcheux, que vão de 1980 a 1983. Maldidier (2003) vai chamar esse período de “A desconstrução domesticada”. É nesse momento que o linguista e filósofo inclui questionamentos, faz negação de caminhos seguidos anteriormente e até mesmo desconstruções e reconstruções do campo teórico. As reconsiderações de Pêcheux, durante esses três anos, estão ligadas às crises da esquerda francesa.

Tal momento da AD francesa também abriu horizontes para a analítica de novos objetos discursivos além do discurso político. Isso nos permite lançar olhares para materialidades mais específicas como é a do nosso caso, o cinema.

Vamos agora entender de maneira mais detalhada essa revisão empreendida por Pêcheux e coadunada com outros pensadores. Nosso ponto de partida é a publicação da tese de Jean-Jacques Courtine (2009), *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, em 1981, que tem o prefácio assinado por Michel Pêcheux (2009) sob o título de *O estranho espelho da análise do discurso*.

As linhas do prefácio escrito por Pêcheux (in COURTINE, 2009, p.21-26), carregadas de novas impressões, mostra o fundador da AD em um momento de autocrítica, reconhecendo a crise e a situação paradoxal pela qual passava a disciplina: por um lado, era reconhecida institucionalmente como tal (e pressionada historicamente pela evolução das teorias linguísticas); por outro, estava diante de um quadro sócio-histórico em transformação. É nesse último aspecto por onde iremos enveredar.

Na década de 1980, com o desenvolvimento da midiatização, o discurso político passa por mudanças no que tange à sua produção e circulação. Outro aspecto importante é que Pêcheux na época já começa a se incomodar com a política do Partido Comunista Francês. Isso leva o teórico a acenar para a possibilidade de considerar outras materialidades discursivas além do texto.

Diante desse quadro, o linguista francês começou a questionar a prática da AD que confundia, em seus estudos, ciência e política. Parte daí a metáfora “o estranho espelho”, pelo fato de ambas se refletirem, reciprocamente. Afinal, desde o princípio, a *Análise do Discurso* “tomou como objeto de estudos os ‘discursos políticos’ pois foi fundada para se constituir, ao mesmo tempo, como uma intervenção científica e como uma intervenção política” (GREGOLIN, 2004, p.173).

Assim, ao repensar todo o percurso histórico da AD, Pêcheux (in COURTINE, 2009, p. 26) entende que ela sempre teve uma ambiguidade, que chamou “imbecilidade” no texto original do prefácio. Essa prática equivocada partiria de um pressuposto segundo o qual

haveria um método (espécie de prótese de leitura) para suplantar os defeitos de uma “prática natural” de leitura.

A dupla ambiguidade (“imbecilidade”) seria, por um lado, a objetividade que buscava uma “verdade” no texto; e, por outro, a política partidária, sustentada cientificamente. Pêcheux (in COURTINE, 2009) começou a questionar esses dois aspectos. Seria mesmo possível exorcizar os defeitos e fazer uma leitura “melhor”, objetiva, apreendendo o sentido do discurso? Eis a crítica de Pêcheux a uma “análise automática do discurso”, como tinha proposto atrás, em sua maquinaria, no início de seus estudos.

Diante das mudanças da esquerda mundial, da sua decepção com o partido e da crítica à ambiguidade da AD (o espelhamento da ciência e da política; a busca de uma “verdade” na leitura do texto), Pêcheux se vê na necessidade de repensar tanto o estruturalismo como o marxismo em seu trabalho.

Esse espelhamento, para Pêcheux, é trazido à luz e questionado por Courtine (2009) ao problematizar a história das práticas comunistas pelo aspecto da heterogeneidade constitutiva de suas discursividades. A abordagem foi possível graças à mobilização das ideias foucaultianas, em especial do conceito de formação discursiva. Esse conceito, que pressupõe a noção de heterogeneidade, foi levado em conta na tese de 1981 para a análise do interdiscurso.

Levando sempre em consideração a heterogeneidade do discurso, Courtine pôde apontar para enunciados divididos, já que “uma formação discursiva é sempre assombrada pelo seu antagonista. Essa contradição é constitutiva de toda formação discursiva: a alteridade sempre afeta o mesmo” (GREGOLIN, 2004, p.174).

Pêcheux também aponta para o papel da memória no funcionamento da história dentro do campo da Análise do Discurso. Com todos esses rumos apontados na tese de Courtine (2009), o fundador da AD considera a pesquisa do teórico uma via importante para a implementação da teoria da disciplina a partir de então.

Para Jean-Jacques Courtine, não se trata de “aplicar” Foucault, mas de trabalhar com sua perspectiva arqueológica na AD. Desta forma, ele vai pensar uma memória discursiva a partir da observação das noções foucaultianas de domínio associado e domínio de memória. A memória discursiva é definida da seguinte maneira:

[...] a ideia de memória discursiva implica que não existem discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que existe um “sempre já” do discurso, segundo a fórmula que nós empregamos então para designar o interdiscurso (COURTINE, 2013, p.43)

Ao trazer a ideia de memória discursiva, pensada nos termos foucaultianos, Courtine acena para um novo posicionamento da Análise do Discurso com relação à história, fugindo do reducionismo político ao qual a disciplina andava teoricamente engajada. Seria determinante que a História tradicional, contínua, de estrutura fixa e focada em grandes períodos, desse espaço à Nova História, com suas descontinuidades e rupturas. O documento textual, ou enunciado documental, passa a ser tratado como um monumento. Ou seja, como um “vestígio discursivo em uma história, um nó singular em uma rede” (GREGOLIN, 2004, p. 172).

Pêcheux (in COURTINE, 2009) percebe que cai por terra o privilégio dos discursos oficiais “legitimados”. Ele propõe, então, que as análises passem a ser refletidas pelo viés da interdiscursividade, pressupondo para isso a existência de uma materialidade discursiva e constitutivamente heterogênea, formada por outros discursos. Com a abertura do corpus da AD, essa materialidade também passa a ser pensada por meio de suas relações com o cotidiano.

Ao trazer a exterioridade constitutiva do discurso para a AD, por um viés mais histórico, Pêcheux (in COURTINE, 2009) permitiu a projeção significativa da disciplina e da construção teórica do interdiscurso. A Análise do Discurso passa a operar entre o real da língua e o real da história, investigando os vestígios de “discursos silenciosos” para entender os efeitos do interdiscurso no intradiscurso.

As preocupações com as relações existentes entre intra e interdiscurso, considerando para isso as redes de memória, levam a uma nova operação de leitura na AD: a “leitura do arquivo”, que dialoga ainda com a arqueologia de Foucault (2012a), em sua relação com a historicidade.

Ao abordar a produção e interpretação de discursos em uma história descontínua e serial, levando em conta noções como heterogeneidade para os enunciados, memória discursiva, interdiscurso, acontecimento discursivo, Pêcheux (in COURTINE, 2009) se vale de um terreno teórico em que a memória, imbuída em uma história, percorre um arquivo de estratos discursivos implícitos. Desta forma, integrando o linguístico e o discursivo, sob forte confluência com a arqueologia foucaultiana, o analista vai tratar do “estado do corpus”, como pontua Gregolin (2004):

[...] o corpus é pensado como relacionamento de sequencias discursivas singulares com seus feixes de memória, a “abertura sobre um espaço

interdiscursivo”, ele não remete a um momento inaugural, a uma decisão definitiva, pois busca apanhar a singularidade dos acontecimentos discursivos. Se a memória discursiva é constituída de vestígios que se inscrevem no interdiscurso, na formação discursiva, o analista de discurso – abandonando a ideia da ordem fica do arquivo – vai, agora, tratar de “estados de corpus”, integrando cumulativamente o linguístico e o discursivo, na produção “em espiral” de reconfigurações do corpus” (p. 180, grifos do autor).

Como dissemos na introdução desse trabalho, mobilizaremos as noções de Pêcheux (discurso, memória e enunciado), em diálogo com os pressupostos de Foucault, com vistas à delimitação e análise de nosso corpus. Em O discurso – estrutura ou acontecimento, fruto de uma conferência apresentada nos EUA em 1983, Pêcheux (2006) sugere uma análise do discurso em seu batimento (descrição e interpretação). O histórico é colocado em contato com o linguístico, ou seja, com a materialidade do discurso. Ao analisar o enunciado “On a gagné”, ele ressalta a opacidade dos sentidos. Daí a importância do acontecimento histórico, que originará o acontecimento discursivo.

Dentro das possibilidades de dizeres no momento da enunciação, a memória do que parecia uma expressão esportiva (ganhamos!) se atualiza, como efeito de esquecimento e deslocamento de sentido. “On a gagné” passa, então, a ser usado durante a vitória de François Mitterrand, nas eleições presidenciais. E, dentro desse acontecimento, ele vai em busca do que a expressão poderá significar. A solução apontada por Pêcheux para os deslizos de sentidos, ou equivocidade, possíveis graças à opacidade da língua, é analisar a relação entre o acontecimento histórico e as estruturas sintáticas do enunciado. “Não descobrimos, pois, o real: a gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra” (PÊCHEUX, 2006, p.29).

O linguista chama a atenção para o fato das ciências ditas naturais se utilizarem de técnicas para buscar resultados e originar espaços logicamente estabilizados. Esses norteiam pesquisas em áreas como exatas e biológicas. Já as ciências humanas fogem da estabilização de sentidos (universos logicamente instáveis) e necessitam de interpretação, porém buscam a todo custo um mundo semanticamente normatizado. Pêcheux (2006, p. 49) propõe analisar as materialidades “[...] implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, nas formas culturais e estéticas, através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido”.

Enquanto que em Pêcheux (2006) o acontecimento irrompe das relações entre séries de enunciados, já que seu foco são os efeitos de sentido no funcionamento linguístico, para Foucault (2012a) são as relações estabelecidas pelas séries de documentos históricos que possibilitam o acontecimento como ele é dado a ver. Mas o que importa na lente de ambos é

que irão “pôr em funcionamento um conjunto comum de noções que se inter-relacionam no procedimento metodológico da análise discursiva: história, acontecimento, memória [...] a AD passará a tematizar diferentes discursividades, inclusive aquelas tradicionalmente anônimas e apagadas do cotidiano” (DOMINGOS, 2014, p.44, grifos do autor).

O discurso na AD acena para outra dimensão diante dos postulados de Foucault e dos pressupostos da Nova História. Pêcheux (2006) vai tomá-lo em uma intervenção teórica para entender a sociedade e sua transformação, abarcando não apenas as realidades políticas, mas também históricas, inseridas em uma rede heterogênea de memórias que permite deslocamentos discursivos. E é por esse viés da historicidade do discurso, via Courtine (2009), que Foucault está presente na Análise do Discurso e nos autoriza a passear com ele no universo da história constitutiva.

Com a morte de Pêcheux, em 1983, e a de Foucault, em 1984, todo um projeto teórico-político de pesquisas do campo da Análise do Discurso foi interrompido. Além disso, no final da década, as perspectivas mundiais da esquerda política vão sendo alteradas diante da pressão de profundas transformações sociais como a Glasnost, queda do muro de Berlim, expansão dos meios de comunicação de massa.

As bases epistemológicas da AD dão uma guinada para a gramaticalização. Os trabalhos se fixam no intradiscorso, sem levar em conta o período de 1980-1983, ou seja, sem “[...] a possibilidade de pensar o discurso no interior de um feixe de relações entre língua e história (COURTINE apud GREGOLIN, 2004, p.183).

Courtine (1988) retomou o projeto ainda no final dos anos 80, levando-o também para o campo da análise das imagens, com base nos cinco princípios arqueológicos de Foucault: da inversão, descontinuidade, especificidade, exterioridade e não evidência de sentido. Sobre isso, Gregolin (2004) observa:

Acatando essa proposta foucaultiana, os trabalhos de Courtine tomam a linguagem e a história, descrevendo as articulações entre a materialidade discursiva, sua inserção em formações discursivas, sua circulação através de práticas, seu controle por princípios relacionados ao poder (p.187).

No Brasil, as pesquisas seguem articulando o linguístico e o histórico, com base nos trajetos teóricos-metodológicos apontados por Pêcheux e Foucault. A Prof.^a Dr.^a Rosário Gregolin foi a responsável por disseminar as discussões das ideias de Foucault no campo das Letras e da Análise do Discurso no Brasil, levando em consideração o fato dessa área do conhecimento não acreditar haver uma leitura “verdadeira”, mas interpretações possíveis

dentro de um “regime de verdade” que cada época impõe. Desde 2000, Gregolin é coordenadora do Grupo de Estudo de Análise do Discurso de Araraquara (Geada), da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp), campus Araraquara.

A ousadia dessa cumplicidade permitiu que investigações fossem feitas para analisar a circulação de discursos em diferentes materialidades, que incluem, por exemplo, o filme. Este é o caso do Grupo de Estudos sobre o Discurso e o Corpo (Grudiocorpo), ligado ao campus de Vitória da Conquista, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), sob a coordenação do Prof^o. Dr. Nilton Milanez. Vários grupos foucaultianos, com outros focos de pesquisa, há em universidades do país hoje.

No caso do Círculo de Discussões em Análise do Discurso (CIDADI), ao qual essa presente pesquisa está vinculada, sob a coordenação da Prof^a. Dr^a. Regina Baracuh, propomos um diálogo entre Pêcheux e Foucault para discutirmos sobre linguagem, sujeito e poder; e com outros campos do saber, como os Estudos Culturais, para tratar sobre identidade cultural. Sob essa perspectiva discursiva, saíram teses e dissertações que já contabilizam uma diversidade de temas do cotidiano como tatuagem, corpo velho, sujeito homoafetivo, tabagismo, culinária paraibana, propagandas nordestinas, corpo com deficiência, só para citar alguns exemplos.

Sobre as contribuições foucaultianas para a AD no Brasil, cujos pressupostos vamos mobilizar em nossa pesquisa, trataremos a partir na subseção a seguir.

1.2. Arqueologia foucaultiana

Como vimos na abertura deste capítulo, quem trouxe Foucault para a Análise do Discurso foi o historiador Jean-Jacques Courtine, membro do grupo de Michel Pêcheux, na França. A arqueogenealogia foucaultiana, relida por Courtine, possibilitou a ampliação do objeto de estudo analisados pela AD. Além disso, permitiu futuros deslocamentos teórico-metodológicos para a abordagem do não-verbal, a exemplo da imagem.

Apenas para fins didáticos, os estudiosos costumam classificar os trabalhos foucaultianos em três momentos – arqueológico (ser-saber); genealógico (ser-poder); e Estética da existência (ser-consigo). Na primeira fase de suas pesquisas, o filósofo francês propôs entender como o sujeito é objetivado, ou seja, como os saberes produzem representações sobre eles. Para isso, ele vai se debruçar sobre a história dos saberes que fundamentam a sociedade ocidental.

Para fazermos um esboço do método arqueológico, vamos partir do livro *A Arqueologia do saber*, lançado em 1969. Afinal, é nele que Foucault (2012a) vai alinhavando a sua metodologia à teoria, utilizadas nas suas análises em obras anteriores (*A história da loucura*, *O nascimento da clínica* e *As palavras e as coisas*). O filósofo começa falando sobre a história tradicional e sua evolução para as novas propostas de abordagem, ou atos e limiares epistemológicos.

Foucault (2012a) alerta para a mudança de foco dos historiadores. Ou seja, na história tradicional, a atenção era na estabilidade, continuidade no movimento, acúmulo das macro-estruturas (chamadas “épocas” ou “séculos”). Na História das ideias, o deslocamento ocorre voltando-se para as micro-estruturas, no jogo de interrupções ou descontinuidades, passando a se debruçar sobre as rupturas.

Em suma, a história do pensamento, dos acontecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade, enquanto a história propriamente dita, a história pura e simplesmente, parece apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos. (FOUCAULT, 2012a, p.6-7).

Esse deslocamento das duas grandes formas de descrição não ocorreu sem a convivência de ambas. Mas, o que importa, segundo Foucault, é o efeito em suas superfícies de emergência. Surge daí a crítica do documento, que era tratado como “linguagem de uma voz” inerte para reconstituir ou interpretar o passado.

A proposta não seria mais interpretar para ver a veracidade do documento. A preocupação passa a ser a de definir, no tecido documental, os seguintes aspectos: unidades, conjuntos, séries, relações.

A sugestão é transformar documentos em monumentos. A história “se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento” (FOUCAULT, 2012a, p.9). Esse ponto de vista traz várias consequências. A primeira delas diz respeito ao efeito de superfície, na constituição de séries, devido à multiplicação de rupturas na história das ideias. A segunda é a noção de descontinuidade, que passa a ser um conceito operatório – em vez de uma fatalidade exterior, passível de eliminação nas análises – e se torna um dos elementos mais fundamentais das análises históricas (da Nova História), como destaca Foucault (2012a, p.11):

Paradoxal noção de descontinuidade: é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de pesquisa, delimita o campo de que é feito, permite individualizarmos domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios.

A terceira consequência é que a possibilidade de uma história global, com visões de conjunto comuns a todo um período, dentro de uma sociedade, começa a se apagar. Afinal, ao problematizar as séries, os recortes e os tipos de relações entre elas, a Nova História põe em xeque essa questão. Ela nega haver o mesmo princípio de coesão que possa englobar e reger as várias estruturas sociais e suas transformações em determinado espaço-tempo.

A quarta consequência, apontada por Foucault (2012a), é no âmbito dos problemas metodológicos. Nesse aspecto, a Nova História mostra outras preocupações: o estabelecimento de um princípio para a constituição do corpus; a definição dos elementos pertinentes a análises e método; e as relações que permitem caracterizar um conjunto.

A dificuldade em se criar uma teoria geral da descontinuidade estava ligada ao fato de, desde o século XIX, haver a ênfase na centralização do sujeito, em sua soberania e racionalidade. A arqueologia do saber, segundo Foucault (2012a, p.20), vai se inscrever no “campo em que se cruzam, se emaranham e se especificam as questões do ser humano, da consciência, da origem e do sujeito”, mesmo colocando o problema da estrutura.

É partindo dessa perspectiva da “Nova História” – levando em consideração os conceitos de descontinuidade, ruptura, limiar, série, transformações – que Foucault irá desenvolver e propor seu método arqueogenealógico. Nele, surgem várias noções-conceitos entre os quais discurso, acontecimento discursivo, formação discursiva, enunciado, arquivo e sujeito.

O método arqueológico, ao se aproximar das teses da Nova História, traz como efeito a centralidade da relação entre práticas discursivas e a produção histórica dos sentidos. Ele define os próprios discursos enquanto “práticas que obedecem a regras” (GREGOLIN, 2004, p.86) históricas e atreladas ao tempo e ao espaço.

Foucault (2012a, p.131) chega a destacar que discurso é um “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação; é assim que poderei falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico”. A partir daí, a proposta é apanhar o sentido do discurso em sua dimensão de acontecimento. A descrição de acontecimentos do discurso coloca mais outra questão bem diferente: “como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2012a, p.33)

Mas o que é, então, esse enunciado que forma o discurso? Bem, o enunciado tem uma materialidade, mas não é uma simples frase, proposição ou ato de linguagem. Ele tem uma abrangência muito mais ampla. Precisa estar inserido na História e desempenhar uma função enunciativa. Em sua singularidade, remete a uma memória. Afinal, como lembra Foucault:

Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistência, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis. Se se pode falar de um enunciado, é na medida em que uma frase (uma proposição) figura em um ponto definido, com uma posição determinada, em um jogo enunciativo que a extrapola. (FOUCAULT, 2012a, p.121)

Outro aspecto importante do enunciado é que há nele uma articulação dialética entre singularidade e repetição. Foucault (2012a, p.32) explica que nem a língua nem o sentido podem esgotá-lo. Ele está ligado a um gesto; tem uma existência ligada a uma memória; é único e ao mesmo tempo está aberto à repetição e à transformação; remete a outros enunciados que o precederam e aos que estão por vir. Esse mesmo enunciado ainda entra ou pode se esquivar da docilidade, sendo até mesmo “rebelde”:

[...] circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou rivalidade. (FOUCAULT, 2012a, p.128)

Esses conceitos de discurso e enunciado são indissociáveis de outra noção – a de formação discursiva. Descrever a singularidade de um conjunto de enunciados é, ao mesmo tempo, descrever a dispersão de sentidos, detectando regularidades, como explicou Foucault (FOUCAULT, 2012a, p.47, grifos do autor):

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva.

Para abraçar os conceitos de enunciado e formação discursiva, vamos também levar em consideração outras propostas foucaultianas, como a noção de arquivo. Nela são contemplados o enunciado, a formação discursiva, a memória, dentre outras noções.

Para Foucault (2012a), o arquivo deve ser entendido como a lei do que pode ser dito. É ele que vai definir a singularidade dos enunciados; é do interior dele que os sujeitos falam; o arquivo jamais pode ser descrito em sua totalidade. O máximo que podemos fazer é deferir-lhe um golpe cirúrgico, um recorte, para analisar o discurso do sujeito negro no cinema brasileiro, dissecando determinadas regularidades.

Entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados (FOUCAULT, 2012a, p.159).

Entre as possibilidades de recorte no arquivo, decidimos fazer um “zoom” para meados do século XX em busca de pistas que possam nos mostrar como irrompeu o discurso sobre o “sujeito infame” negro no cinema brasileiro. Alguns indícios podem estar na virada do século XIX para o XX, especialmente na irrupção de discursos sobre a eugenia, com temas sobre o “branqueamento” da população brasileira, e na retomada do discurso religioso.

Em toda a obra foucaultiana, no que se convencionou chamar de três momentos (arqueológico, genealógico, ética e estética da existência), pode-se perceber que o sujeito é uma espécie de fio condutor de seus pensamentos e preocupações. Até porque o objetivo de Foucault era entender de que maneira o discurso constituía verdades, que por sua vez, nos construíam, historicamente, como somos hoje.

Estão entre os trabalhos do primeiro momento, o arqueológico, algumas obras como O Nascimento da Clínica, de 1963, e A História da loucura na idade clássica, de 1964. Nelas, Foucault (1972, 1977) vai em busca dos saberes que fundamentam a cultura ocidental e produzem representações sobre o sujeito; e como esse sujeito é objetivado em diferentes campos como o da Medicina, por exemplo.

A noção de sujeito para Foucault (1972, 1977) já começa a desenhar, assim, contornos bem diferentes do “homem” cartesiano dono de seu próprio pensamento. Ao analisar o nascimento das ciências humanas e de seus saberes, usando os princípios arqueológicos, percebe-se um sujeito constituído, historicamente, por saberes. Para Gregolin (2004, p.54, grifos do autor) “seu veio central é a réplica do ‘homem’, visto pela filosofia humanista como sujeito livre e racional, e que aparece, para o filósofo da modernidade, como uma espécie em vias de desaparecimento”.

Ainda nesse primeiro momento das pesquisas foucaultianas, queremos destacar um princípio que muito nos interessa nessa dissertação, encontrado em Arqueologia do saber. Trata-se do a priori histórico. Para entendê-lo, propomos observar o termo que Foucault (2012a) chamou de “positividade”, referindo-se à análise discursiva dos saberes – saberes que constituem efeitos de “verdades”. Determinar a “positividade” de um saber consiste em descrever os discursos em seu caráter de dispersão e exterioridade; essa dispersão vai gerar outros efeitos de “verdades”.

Foucault explica que a “positividade” de um discurso “desempenha o papel do que se poderia chamar um a priori histórico” (FOUCAULT, 2012a, p. 155). Ela, em diferentes áreas do saber, caracteriza a unidade do discurso através do tempo. Porém, não permite afirmar quem diz a “verdade” em si, quando levamos em conta, por exemplo, projetos de uma ciência.

Por outro lado, essa “positividade” nos possibilita falar de uma “mesma coisa”, desenvolvendo “o mesmo campo conceitual”. O a priori histórico nos leva a um espaço relativamente limitado e restrito, à medida que não abarca toda a amplitude histórica de uma ciência. Porém, nos remete a um recorte bem mais extenso em abrangência do que nos daria o a priori formal, que é ligado ao que a história tradicional (não a Nova História) chamaria de “origem”.

Os diferentes enunciados (obras, textos, livros) que pertencem a uma mesma formação discursiva (independente se as ideias de seus “autores” se validam, se desviam ou se criticam) se comunicam pela positividade dos discursos. Essas unidades que atravessam tempo, aliadas às condições de exercício da função enunciativa, determinam o campo possível de continuidades temáticas, ou transferência de conceitos.

Quando falamos em a priori histórico nos referimos, então, à condição de realidade para enunciados, das coisas efetivamente ditas, em sua dispersão. Por isso é mais abrangente. Não queremos dar validade a juízos sobre o verdadeiro ou “origem”. A missão é “isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua co-existência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem” (FOUCAULT, 2012a, p.155).

Podemos perceber que esse a priori está imbricado com a historicidade, portanto, não possui assim uma estrutura perene, rígida, inalterada, acima do acontecimento que está sendo analisado. Ele está definido por um conjunto de regras que assinalam uma dada prática discursiva. Essas regras, por sua vez, estão associadas, mutuamente, ao que elas mesmas ligam. “O a priori das positivities não é somente o sistema de uma dispersão temporal; ele próprio é um conjunto transformável” (FOUCAULT, 2012a, p. 156).

O domínio dos enunciados é articulado por esses a priori históricos; é dividido por diferentes formações discursivas e, portanto, formado por conjuntos diferentes de regras que formam positivities distintas. Se há coisas ditas é graças a todo esse sistema da discursividade. São todas essas práticas discursivas heterogêneas, que instauram enunciados como acontecimento e coisas, que chamamos de arquivo.

O arquivo vai fazer com que todas as coisas “que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão

extremamente pálidas” (FOUCAULT, 2012a, p. 158). Ele é justamente o recorte de nossa dissertação que está dentro do arquivo e nos trará coisas tão distantes; vai dar conta dos enunciados em sua dispersão, em suas falhas, porque um discurso não tem apenas um sentido.

Os diferentes enunciados sobre o sujeito negro no cinema se encaixam uns com os outros por fazerem parte de um mesmo campo (a partir de uma mesma positividade) que permitem sua emergência. Daí o nosso movimento em investigar o momento de emergência do negro no cinema brasileiro para entender como os discursos, os saberes e os poderes nos atravessam e fazem com que, historicamente, nos constituam no que somos hoje.

Assim, quando propomos investigar as condições de possibilidade de irrompimento do discurso sobre o sujeito negro no cinema brasileiro na primeira metade do século XIX (anos 40, 50 e 60), em vez de nos atermos a produções cinematográficas mais recentes, não estamos buscando “origens”. Tampouco estamos com isso negligenciando quem somos nós hoje, como propunha Foucault (1995) em seus estudos. O que queremos é entender as condições que possibilitaram a esse sujeito sair de um não-lugar para lugar na ordem do discurso.

A diferença de 57 anos entre o lançamento de *Aruanda* (último filme do nosso corpus, cronologicamente falando) e o ano de 2017 parece longa. Mas, se formos comparar com as pesquisas foucaultianas da *História da Loucura* ou da *História da Sexualidade*, só para citar dois exemplos, o tempo que nos afasta de nosso corpus parece um breve instante passado em um estalar de dedos. Foi por meio desse tipo de trajeto temporal mais extenso que o filósofo investigou por que um discurso e não outro em seu lugar na contemporaneidade.

Ao tratarmos o viés da infâmia no a priori histórico, tão distante cronologicamente dos dias de hoje, estamos nos remetendo também a algumas ideias metodológicas trazidas na introdução do livro *História da sexualidade 2 – o uso dos prazeres*. No decorrer das próximas linhas faremos os paralelos entre o rumo das pesquisas do filósofo nessa obra e o nosso corpus.

Foucault (1984), com seus trabalhos sobre a sexualidade, não buscava uma história das representações nem dos comportamentos, sem rupturas ou com a mesma intensidade em períodos diferentes. “Meu propósito não era o de reconstruir uma história das condutas e das práticas sexuais de acordo com suas formas sucessivas, sua evolução e difusão” (p. 9).

Ao se deter à noção cotidiana e recente do termo sexualidade, o filósofo buscava analisar tanto o contexto histórico constitutivo como prático ao qual o termo recente está associado, emergido no século XIX. “O projeto era, portanto, o de uma história da sexualidade enquanto experiência – se entendermos por experiência a correlação, numa

cultura, entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade” (FOUCAULT, 1984, p.10).

Assim como no trabalho foucaultiano, a emergência do corpo negro no cinema brasileiro, na primeira metade do século XX, não é uma atualização de significações, simplesmente, como causa e consequência. Ele se estabeleceu também em relação a outros fenômenos como o desenvolvimento de vários campos de saberes; a instauração de um conjunto de regras e de normas apoiadas em instituições; e ao modo como os indivíduos são levados à determinada conduta.

A análise das práticas discursivas (como o corpo se deixa ver pela câmera) nos permite seguir a formação dos saberes. As investigações das relações de poder e de suas tecnologias, apresentadas nos fotogramas dessa pesquisa pelos diferentes sujeitos enquadrados em cena, possibilitam-nos buscar as estratégias de poder, que é um assunto para o segundo momento foucaultiano e que será dissertado mais detalhadamente na próxima subseção. Para entendermos a formação e experiência do negro a partir do século XX era necessário um trabalho histórico e crítico da infâmia e do sujeito infame.

Como vemos, não se trata de fazer história das concepções sucessivas da infâmia até os dias atuais, mas analisar as práticas pelas quais os indivíduos negros foram levados a se reconhecer e se confessar como sujeitos infames, descobrindo a “verdade” de seu ser. Esse é o caminho adotado para investigarmos como o indivíduo negro moderno poderia fazer a experiência de si mesmo como sujeito de uma infâmia. Fazendo um paralelo com a história da sexualidade, nesse mesmo viés, explica Foucault (1984) sobre seu objeto: “[...] seria indispensável distinguir previamente a maneira pela qual, durante séculos, o homem ocidental fora levado a se reconhecer como sujeito do desejo” (p.11).

Depois de mobilizarmos as principais noções arqueológicas, faz-se necessário agora introduzirmos o conceito de estratos ou formações históricas, segundo observou o filósofo Gilles Deleuze (2005), em livro intitulado Foucault, lançado em 1988. A obra analisa diversas questões do pensamento foucaultiano, voltadas à compreensão do saber e do poder. No caso dos estratos – essas espécies de camadas a se desnudarem – eles serão imprescindíveis para a investigação do nosso corpus. Deleuze (2005, p.57, grifos do autor) assim define os estratos:

[...] são formações históricas, positivities ou empiricidades. “Camadas sedimentares”, eles são feitos de coisas e de palavras, de ver e de falar, de visível e de dizível, de regiões de visibilidade e campos de legibilidade, de conteúdos e de expressões.

Diante dessa afirmação, entendemos que o saber de uma determinada época se define pela combinação entre o visível e o enunciável. Portanto, o saber é apenas uma unidade do estrato, que tem como um dos seus limiares, a ciência.

Para entender melhor o que Deleuze (2005) quis dizer, vamos citar como exemplo um assunto que é recorrente nessa dissertação: a Medicina Social no Brasil do início do século XX. Ela é apenas uma unidade do estrato histórico que podemos pinçar a partir do nosso corpus. Esse saber da Medicina Social é limitado pela Eugenia, considerada uma ciência na época.

Outra camada sedimentar de estrato histórico encontrado nas investigações de nossa pesquisa, que Deleuze (2005) chamou de “conteúdo”, diz respeito à Educação Eugênica. Ela tem como “forma” as escolas e como “substância” os alunos. Como podemos perceber, está nas regiões de visibilidade (prédios e pessoas). O seja, ao que é possível ver.

Esse “conteúdo”, por sua vez, tem uma relação com as chamadas “expressões”, que no nosso caso é a Constituição de 1934. Foi a Carta Magna que determinou a Educação Eugênica em todas as instituições de ensino municipais e estaduais no país. Corresponde ao campo de legibilidade, ou seja, ao que é possível falar.

Vale ressaltar que os enunciados e as visibilidades pré-existem a uma “época” e que cada formação histórica remete a uma repartição em si do visível e do enunciável. Deleuze (2005, p.58) explicou que “o que Foucault espera da história é esta determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as ideias, tornando-as possíveis”.

Cada estrato, ou formação histórica, tem suas próprias combinações. É importante destacar ainda duas outras questões. A primeira delas é que a arqueologia não remete, necessariamente, ao passado, mas também ao presente. A segunda é que o visível e o enunciável são objetos de uma epistemologia e não de uma fenomenologia.

É que a arqueologia foucaultiana descreve o domínio do saber e, portanto, pode se movimentar na direção das figuras epistemológicas do saber e das ciências, constituídos historicamente e de maneira descontínua. Já a fenomenologia, por sua vez, tem entre suas figuras analíticas o sujeito pensante; o retorno a uma origem; e o desenvolvimento contínuo e progressivo de uma racionalidade. Porém, esses são fundamentos dos quais a arqueologia tenta se libertar.

As visibilidades, assim como os enunciados, têm uma função e não devem ser confundidas com elementos visuais simplesmente. Elas fazem com que os objetos

permaneçam como reverberação. Um exemplo disso é o discurso sobre a inferioridade da etnia negra, com relação à branca, que existe graças a toda uma trama de dizíveis e visíveis.

Assim, é preciso levar o enunciado (no nosso caso, o corpo discursivo) às condições extrativas para que tudo seja dito em determinada época; “é preciso extrair das palavras e da língua os enunciados correspondentes a cada estrato e a seus limiares, mas também extrair das coisas e da vista possibilidades, as ‘evidências’ próprias a cada estrato” (DELEUZE, 2005, p. 62, grifos do autor).

Podemos entender, então, que enunciados e visibilidades não param de se interpenetrarem e são condições fundamentais para que ideias e comportamentos se manifestem em dado momento histórico. Essas condições, que são exterioridades, supõem um corpus sobre o qual precisamos jogar “luz” para “enxergá-los”, ou seja, desnudá-los.

É importante destacar que há primazia do enunciado porque sua condição é a de linguagem, fator que lhe dá uma forma determinante. Assim Deleuze (2005, p.76) resume:

Entre o visível e o enunciável devemos preservar todos esses aspectos ao mesmo tempo: heterogeneidade das duas formas; diferença de natureza ou anisomorfia; pressuposição recíproca entre as duas, combates e capturas mútuas; primado bem determinado de uma sobre a outra.

Podemos assim entender que mesmo não havendo isomorfismo entre enunciados e visibilidades, há pressuposição recíproca. Ou seja, essas práticas de ver e de dizer se entrelaçam e criam problematizações e, conseqüentemente, os “verdadeiros” de uma época.

Na próxima subseção vamos nos ater ao terceiro momento dos estudos foucaultianos, convencionado pelos estudiosos como genealógico (ser-poder).

1.3. Genealogia foucaultiana

Em uma época denominada didaticamente pelos estudiosos como “genealógica”, Michel Foucault passa a focar o poder. Para isso ele destaca a relação saber-poder. A aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 1970, transformada depois no livro *A ordem do discurso* (1971), é um marco desse segundo momento de suas pesquisas. Também é desta fase *Vigiar e punir* (1975) e *História da Sexualidade I* (1976).

Eis um dos questionamentos que Foucault (2007, p.8) faz logo no início de seu trajeto genealógico, alertando para os perigos que recaem sobre o discurso: “Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?”

Foucault vai pensar os modos de objetivação do sujeito, entre outras formas, sob a ótica das “práticas divisoras” (em seu interior e na relação com o outro). É nessa fase que ele desenvolve o seu conceito de dispositivo de poder – a exemplo do prisional e do jurídico – que determina o que pode ou não ser dito em determinado momento histórico.

O poder para Foucault está no âmbito das relações de força e não centralizado ou vertical; se dá mediante relações de forças em micro instâncias. Portanto, está em toda parte, em permanentes “microlutas” do cotidiano e sempre tem como contraponto a resistência, a luta.

Pois, é verdade que no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma “insubmissão” e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta, sem que para tanto venha, a se superpor, a perder especificidade e finalmente a se confundir (FOUCAULT, 1995, p.248, grifos do autor).

Durante todas as suas pesquisas, o filósofo francês se concentrou nos diferentes modos pelos quais os seres humanos se tornam sujeito. E nesse percurso ele detectou três modos dessa objetivação que fazem parte da transformação do homem em sujeito.

O primeiro deles diz respeito ao modo da investigação. Ele tenta atingir o estatuto de ciência; forma o sujeito do conhecimento. Já o segundo é o da objetivação pelas práticas divisorias, ligadas ao sujeito dividido (no seu interior e também com relação ao outro), a exemplo do louco e são. O terceiro modo de objetivação é o das técnicas de si, por meio de escolhas e imposições, o que Foucault se referiu como o modo pelo qual um ser humano se torna um sujeito.

Os postulados foucaultianos apontam para uma necessidade de estender as dimensões de poder que se quer estudar. Ou seja, ir além de pensá-lo como modelos legais que o legitimam; de analisá-lo como um modelo institucional como o Estado. Para pensar o poder será necessário, de acordo com Foucault (1995), verificar as necessidades conceituais e, para isso, conhecer as condições históricas dessa conceitualização presente e o tipo de realidade que está em jogo.

O filósofo chama a atenção para a racionalidade política. Em regimes como o fascismo e o estalinismo, mesmo considerados excessos de poder político, seria estéril julgar a razão de Estado por dois motivos: culpa ou inocência não é o campo a ser trabalhado; e não há

antagonismo entre razão e não-razão nesse caso, o que daria ao analisador um caráter arbitrário.

Ao contrário do que foi exposto nesse último parágrafo, a análise foucaultiana sugere uma nova investigação da relação entre racionalização e poder. Primeiramente, é preciso investigar a racionalização como um processo em vários campos e não como um todo da sociedade e da cultura, sendo cada um “com uma referência a uma experiência fundamental” (FOUCAULT, 1995, p. 233). Por isso, é preferível trocar o termo racionalização, que é mais geral, por racionalidades específicas. Em nosso caso, estamos olhando para o campo do racial brasileiro – raça como uma construção política.

Há necessidade de mergulhar em processos remotos para compreendermos as racionalidades específicas em vez de nos atermos ao progresso da racionalização em geral. Isso significa conhecer as condições históricas da conceitualização de racionalidade. Foucault (1995) sugere seguir em direção a uma nova economia nas relações de poder. “Ela consiste em usar as formas de resistência contra as diferentes formas de poder como um ponto de partida” (FOUCAULT, 1995, p.234). Ou seja, um olhar a partir das resistências para entender as relações de poder.

Trata-se de um olhar para o antagonismo das estratégias. Por exemplo, para entender o que significa o sujeito brasileiro politicamente branco e aceito na ordem do discurso, é preciso investigar o que ocorre no campo da constituição do sujeito negro. Por isso essa pesquisa nos fez mergulhar em lugares remotos dessa formação histórica; e nos embrenhou pelas táticas discursivas da eugenia e da supremacia branca européia, repensada no Brasil sob a égide da ordem e do progresso.

Ao olhar para as diferentes lutas em relações antagônicas – tomando como ponto de vista as várias oposições às forças de poder, a exemplo da oposição das mulheres frente aos homens – Foucault (1995) ressaltou seis aspectos em comum entre elas. Portanto não se trata de dizer se são ou não antiautoritárias, mas de perceber o que essas inúmeras relações de forças têm de semelhantes.

Um primeiro aspecto em comum percebido por Foucault (1995) foi que são lutas “transversais”, ou seja, não se limitam a um só país, em um determinado tipo de governo político e econômico. Outro ponto de interseção entre elas é que seu objetivo são os efeitos de poder e não o indivíduo em si sobre o qual está sendo exercida oposição.

A terceira semelhança é que são lutas “imediatas” por criticarem instâncias de poder que lhe são próximas, ou um inimigo imediato; não esperam solução futura. Foucault

considera que esses três primeiros aspectos em comum são mais originais. Os demais, que vamos explicar agora, seriam específicos.

A quarta característica em comum entre essas micro lutas antagônicas é que são batalhas contra o “governo da individualização” (FOUCAULT, 1995, p.235). Em outras palavras, não deixam de reafirmar o direito de serem diferentes e, ao mesmo tempo, atacam aquilo que faz o indivíduo se ligar à própria identidade de maneira coerciva.

Outra semelhança é que as micro lutas questionam o regime de saber: a maneira como o saber circula e funciona, produzindo efeitos de poder e gerando os privilégios do saber. Já o sexto aspecto em comum é que essas lutas contemporâneas (no nosso caso, do sujeito negro em oposição ao sujeito politicamente branco) remetem sempre ao questionamento de “quem somos nós?” (FOUCAULT, 1995, p.235).

Nota-se que essas lutas são contra as múltiplas formas de poder replicadas à vida cotidiana. Ao marcar o indivíduo com sua própria individualidade, elas o ligam a uma identidade e a uma certa lei de verdade. Essa lei deve ser reconhecida pelo indivíduo e as pessoas devem reconhecê-la nele, fazendo-o “sujeito a”.

Há três tipos de lutas, segundo Foucault (1995), que podem estar isoladas umas das outras, ou misturadas. A primeira delas é contra as formas de dominação, o que inclui a luta étnica, social e religiosa. Nosso objeto de pesquisa vai se encaixar, predominantemente, nessa relação de forças à medida que a constituição do sujeito negro pressupõe “verdades” brotadas de investigações de saberes “científicos”, que impunham a superioridade étnica, social e religiosa do homem branco em todas as suas dimensões.

Sobre as duas outras formas de lutas, Foucault (1995, p.235) diz o seguinte:

Contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão).

Ao falar sobre esse segundo tipo de luta, Foucault chama a atenção para o poder de Estado, que é uma nova forma política de poder, irrompida no século XVI. Ela tanto é individualizante como totalizadora. Isso é possível porque integra em sua forma outra antiga tecnologia de poder: a pastoral, oriunda das instituições cristãs, que buscava a salvação em outro mundo.

Essa forma de poder pastoral, trazida para o Estado Moderno, vai deslocar a antiga forma de “salvação em outro mundo” das instituições cristãs para o “bem-estar”, aplicada ao

corpo social. Por um lado, focou-se o desenvolvimento do saber mais globalizante, voltado à população; por outro, em um mais analítico, para o indivíduo.

A administração desse tipo de poder (o pastoral), que extrapolou a instituição religiosa, passou a ser exercida por uma multiplicidade de instituições, entre as quais o aparelho do Estado, a polícia, a família e até mesmo pelas estruturas mais complexas como a Medicina, com suas táticas individualizantes.

Para analisar o poder, é preciso não se concentrar em seus efeitos, mas buscar suas condições/causas e sua natureza. Trata-se de fazer uma análise crítica desta temática, pensando como esse poder se exerce em um jogo de relações de força entre indivíduos ou grupos (até porque o poder de leis e instituições se resume a esse tipo de relação também).

Vale ressaltar que as relações de poder para Foucault (1995) são distintas das relações de comunicação e das capacidades objetivas, mesmo estando as três imbricadas. Quando estão ajustadas, podemos chamar de “disciplina”. A partir do século XVIII, na Europa, há uma acentuação do que foi denominado por “disciplinarização”, quando houve uma ligação maior entre esses três blocos – redes de comunicação, atividades produtivas e jogo das relações de poder.

Notamos, portanto, que o exercício de poder passa a existir enquanto ato; na ação de uns sobre outros, pois não há um poder centralizado que emana uma distribuição para todos os “lados”. É o poder nesse aspecto que deve ser analisado. Mesmo tendo um efeito de um consentimento anterior e constante, enquanto construção histórica, não significa que em sua própria natureza o poder seja sinônimo de uma renúncia consensual.

Essa ação não age diretamente sobre os “outros”, mas sobre a própria ação diante de várias ações possíveis. A relação de poder se articula sobre o “outro”, mas esse “outro” precisa ser mantido como sujeito de ação, dentro de um campo de possibilidades de reações – ou seja, o poder só se exerce sobre sujeitos livres.

“O exercício do poder consiste em ‘condução de condutas’ e em ordenar probabilidade”, disse Foucault (1995, p.244, grifos do autor). Ou seja, está mais na ordem do governo, sendo esse termo usado para indicar a forma como as condutas dos indivíduos ou grupos são dirigidas.

Não é recomendável analisar o poder nos espaços institucionais fechados, a exemplo da escola brasileira regida pelo dispositivo da Constituição de 1934, que determinou uma educação eugênica. “É necessário, antes, analisar as instituições a partir das relações de poder, e não o inverso; e que o ponto de apoio fundamental destas, mesmo que elas se incorporem e se cristalizem numa instituição, deve ser buscado aquém” (FOUCAULT, 1995, p 245). Por

isso, vamos começar pelas formações históricas das relações de poder, daquilo que as solidificam – em nosso caso, os saberes da Eugenia que possibilitaram a prática da Medicina Social no país e toda circulação de um dado discurso sobre o negro na tela do cinema, concebido por e para a sociedade brasileira em meados do século passado.

Em épocas diferentes, a humanidade desenvolveu vários tipos de manifestações de poder. Um deles é o mecanismo de poder denominado de poder soberano. Ele era exercido sobre a vida dos súditos e incluía o direito de matar. Mas, na Época Clássica da História (séculos XVII e XVIII), esse mecanismo sofreu mudanças no Ocidente, assumindo o poder de gerir a vida, por meio de funções de controle, vigilância, organização, produção e funcionamento da população.

É no século XVIII que Foucault (1999) percebe dois eixos interligados por relações de poder. Um deles centra-se no “corpo como máquina”, no seu “adestramento”, via procedimentos entendidos como disciplinas. O outro é centrado no “corpo espécie”, suporte de processos biológicos de controles permanentes, que foram denominados biopolítica da população. É, assim, por meio das disciplinas e da biopolítica que são desenvolvidas técnicas de sujeição dos corpos e gestão da população. Diante de toda essa rede interligada, nos vimos na era do biopoder.

É a partir desse momento que Foucault vai começar a esboçar a noção de governamentalidade, que tem seu apogeu no século XVIII. Sobre esse conceito, Foucault (2012b, p. 429) explica o seguinte:

- 1) o conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer esta forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, por forma principal de saber a economia política e por instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança.
- 2) a tendência que em todo Ocidente conduziu incessantemente, durante muito tempo, à preeminência deste tipo de poder, que se pode chamar de governo, sobre todos os outros – soberania, disciplina etc – e levou ao desenvolvimento de uma série de aparelhos específicos de governo e de um conjunto de saberes.
- 3) o resultado do processo através do qual o Estado de justiça da Idade Média, que se tornou nos séculos XV e XVI Estado administrativo, foi pouco a pouco governamentalizado.

Vamos agora chamar a atenção para um dos pressupostos da aula inaugural no Collège de France, pronunciada por Foucault em 2 de fevereiro de 1970. Posteriormente, sua fala foi

transformada em livro – A ordem do Discurso. Naquele momento, quando Michel Foucault (2004) trata da relação entre saber e poder, ele faz uma referência importante à vontade de verdade, como um dos procedimentos externos (ao discurso) de controle/exclusão/delimitação, na promoção de poderes e perigos de um discurso.

O filósofo refuta a ideia de uma verdade atemporal, simpatizando mais com uma história da “verdade”. Ou seja, liberta-se dos grandes temas do sujeito do conhecimento (o sujeito cartesiano “racional”, ligado à ciência como aproximação da “verdade”). Na construção de um discurso “verdadeiro” em uma época, o que está em jogo é o desejo (uma vontade de verdade) e o poder.

Assim, no percurso dos três momentos de seus estudos arqueogenealógicos, ele utiliza expressões como “história da verdade”, “história da vontade de verdade”, ou ainda “história das políticas da verdade”. Todas essas três nos remetem a uma história dos jogos de verdade. Para entendê-los, Foucault diferencia uma história interna da verdade, que é aquela que se cumpre na história das ciências; e uma externa, que depende das regras de um jogo como um todo, determinando novas formas de subjetividade, domínios de objetos e tipos de saber (CASTRO, 2016).

Seguindo os fios da história da verdade, é importante frisar que, antes do século XIX, a vontade de verdade estava mais concentrada na aplicação técnica do conhecimento, de um saber científico que descortinaria a “verdade”, ou seja, mais em observar do que em “comentar” (circular). Já no século passado, a vontade de verdade também vai se apoiar nos chamados suportes institucionais (CASTRO, 2016), como literatura, pintura, educação, exercendo assim coerção sobre outros discursos.

Em seu trabalho, Foucault estudou os jogos/regras de verdade na ordem do saber, do poder e da relação de si consigo mesmo na constituição do sujeito. Cada sociedade, em determinada época, tem seu regime de verdade. Trata-se de uma “política geral” da verdade. Ela é formada por um conjunto de discursos que podem ser tomados por “verdadeiros”; mecanismos e instâncias que o legitimam; técnicas e procedimentos aceitos para gerar tais “verdades”; e estatuto daqueles que podem determinar o que funciona como tal.

Gostaríamos de enfatizar outro procedimento de controle e delimitação de discurso que devemos levar em consideração nessa pesquisa – o comentário. Ele está incluído em outro grupo de procedimentos, desta vez entendido como interno, pois são os próprios discursos que exercem esse controle.

Podemos dizer, a grosso modo, que o comentário é a atualização e reinvenção de um dado discurso que reverberou. São diferentes daqueles discursos que passam com o próprio ato de pronunciar. Assim o caracteriza Foucault (2004):

Discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto e que chamamos de “literários”; em certa medida textos científicos. (FAUCAULT, 2004, p.22, grifos do autor)

Explicado esses dois pressupostos – vontade de verdade e comentário – podemos dizer que os jogos de verdade, que delimitam a constituição do sujeito negro na primeira metade do século XX como raça inferior, irromperam graças a algumas condições de possibilidades. Para investigar a vontade de verdade daquela época, consideremos o discurso em seu caráter de acontecimento histórico para localizar a reverberação ou seu comentário.

Para perseguir os indícios e efeitos de sentido do corpus dessa pesquisa, precisamos ainda entender a noção de corpo, proposta por Foucault também em *Microfísica do Poder*. Vale salientar que esta noção sofrerá futuros deslocamentos e ampliações para a abordagem do imagético via Courtine (2013) e Milanez (2006, 2009). O filósofo aponta o corpo como “estigma dos acontecimentos passados” e destaca que:

[...] sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 2012b, p.65)

Na mesma obra, Foucault enfatiza também que a análise genealógica propõe articular corpo e história. Diz ele:

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo (FOUCAULT, 2012b, p.65)

Na próxima subseção, vamos fazer apenas uma exposição sumária sobre o terceiro momento dos estudos foucaultianos. Afinal, para análise do nosso corpus, não vamos utilizar com ênfase tais conceitos/noções dos trabalhos foucaultianos sobre a estética da existência (ser-consigo).

1.4. Ética do sujeito

A genealogia da ética corresponde ao terceiro momento (definição para fins didáticos) do pensamento de Foucault. É nele que o filósofo vai postular um sujeito histórico, produzido pela e na “história da verdade”. Na ocasião, ele estudou os dispositivos subjetivadores para a construção histórica da sexualidade.

Os modos de subjetivação aparecem nos trabalhos de Foucault em duas vertentes: a primeira diz respeito à maneira que o sujeito é dado a ver enquanto objeto. A segunda é como ele se relaciona consigo ao ser objetivado pelos saberes e poderes da época.

É a partir das práticas de constituição do sujeito por essa segunda vertente que Foucault (1998, 2005a, 2006b) concebe as noções de práticas de si, técnicas de si e cuidados de si. As duas primeiras se referem à maneira de regular a conduta individual, na qual a liberdade é manifestada. Já a última se ocupa da existência de uma moral severa desde os primeiros séculos da história, presentes no pensamento médico e filosófico.

Assim, o cuidado de si como prática de liberdade busca entender como o sujeito é constituído a partir dos jogos de verdade, que por sua vez, produzem práticas de si. Este momento das pesquisas foucaultianas se concentra na relação do sujeito com a loucura, delinquência e sexualidade.

Podemos dizer, então, que as técnicas de si (pela maneira de regular a conduta) e o cuidado de si (pelos jogos de verdade) incidem sobre os processos de constituição do sujeito (objetivação/subjetivação). Todo esse jogo está associado a um sistema que inclui regras e proibições, ligado a uma moral. Em muitos casos, essas práticas de subjetivação têm caráter jurídico e implica em leis.

É possível reconhecer, diante dessas ideias do terceiro momento, que há um processo de objetivação/subjetivação do sujeito. Ou seja, o homem é objetivado por práticas relacionadas ao saber-poder; ao mesmo tempo ele se subjetiva como sujeito da própria existência, por meio das práticas de si.

Na próxima subseção, vamos tratar do mecanismo de funcionamento do sujeito infame, em seu choque com o poder, e dos critérios da coleta de dados para sua análise, identificados por Foucault.

1.5. A vida dos homens infames: reais, obscuros e breves

O que é infâmia? Bem, o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2016), que faz correlações de termos mais comuns nas áreas técnicas e científicas, utilizados no português contemporâneo de uso europeu e brasileiro, traz algumas explicações sobre a palavra. Ele informa que corresponde ao ato ou dito que revela sentimentos vis; descrédito; desonra, ignomínia; calúnia, aleive.

No mesmo dicionário, o infame é definido como aquele que não tem boa fama, que praticas infâmias; vil, abjeto, torpe. E o verbo infamar é tornar-se infame; desonrar-se; desacreditar-se.

E três verbetes (infâmia, infame e infamar) parecem se aproximar a uma ideia de algo ínfimo, no dicionário formal. Ou seja, o que é inferior; mínimo e insignificante; ou pouco importante. E se atribuímos a uma coisa ou alguém essas características, podemos gerar um efeito de sentido de incredibilidade; que não se deve levar em consideração; aquilo que está abaixo em uma hierarquia ou classificação. Mas essas são apenas limitações de significados formais e para a Análise do Discurso os sentidos não são apreendidos em sua totalidade.

O infame a que nos referimos nesta dissertação até pode passar por essas definições nos dicionários oficiais. Porém, vai bem além. Seu entendimento é ampliado pelos pressupostos foucaultianos, no ensaio para o *Le sCahiers Du Chemin*, em 15 de janeiro de 1977, sob o título de *A Vida dos Homens Infames*. Nele, o filósofo se debruça sobre uma exumação de arquivos de internamento do Hospital Geral e da Bastilha, que incluem petições, cartas régias, documentos de internamentos. É sobre os pontos principais desse texto que vamos dissertar agora.

Foucault (2006a) discorre sobre os homens sem fala. E, a partir do que se fala deles e de suas condutas, banidas da normalização, são alinhavadas as relações de poder de uma determinada atualidade. Em seguida, faz-se um deslocamento desses registros no tempo para chegar à constituição de uma ética imanente ao discurso literário ocidental.

Quando Foucault (2006a) redigiu *A Vida dos Homens Infames*, ele se referiu a “vidas paralelas”, em alusão a um trabalho homônimo de Plutarco, também conhecido como *Vidas comparadas*. Esse foi um biógrafo e filósofo grego, naturalizado romano, que escreveu um

tratado falando da vida dos reis e rainhas gregos e romanos, construindo assim os seus perfis e virtudes em paralelo.

Ao exumar os arquivos do Hospital Geral e da Bastilha, Foucault não está em busca de um gesto biográfico. Afinal, suas ideias não se coadunam com esse tipo de gênero, uma vez que seus estudos tendem a uma crítica à noção do indivíduo cartesiano fundante e à categoria de autor. Ou seja, biografia seria uma prática de subjetivação, pois o sujeito é historicamente constitutivo e não está externo ao discurso.

Ao contrário disso, essas duas noções (indivíduo e autor) são elevadas por Foucault à condição de função-sujeito, entendendo que o indivíduo, assim como o “autor” moderno, é um efeito de sentido da biopolítica dos corpos e da disciplina, constituído assim por múltiplos saberes.

Em *A Vida dos Homens Infames*, Foucault continua falando em vidas paralelas, porém sem fazer referência a duas vidas comparadas biograficamente, como recorrera Plutarco. Em vez disso, ele considera diferentes relatos sobre um mesmo infame, exumados da obscuridade do arquivo, em uma espécie de confronto de discursos. Os que fariam a história não seriam, portanto, as rainhas e os reis, mas as pessoas que estão à margem da sociedade. A proposta é de uma antologia das existências, um “trabalho do poder sobre as vidas” (FOUCAULT, 2006a, p.222).

Foucault (2006a) descreve, tópico por tópico, os critérios de sua coleta de dados para podermos entender o mecanismo de funcionamento do sujeito ao qual se referia. Assim ele explica:

Foi para reencontrar alguma coisa como essas existências-relâmpagos, como esses poemas-vidas que eu me impus um certo número de regras simples:

- que se tratasse de personagens tendo existido realmente;
- que essas existências tivessem sido, ao mesmo tempo, obscuras e desventuradas;
- que fossem cortadas em algumas páginas, ou melhor, algumas frases, tão breves quanto possíveis;
- que esses relatos não constituíssem simplesmente historietas estranhas ou patéticas, mas que de uma maneira ou de outra (porque eram queixas, denúncias, ordens ou relações) tivessem feito parte realmente da história minúscula dessas existências, de sua desgraça, de sua raiva ou de sua incerta loucura;
- e que do choque dessas palavras e dessas vidas nascesse para nós, ainda, um certo efeito misto de beleza e de terror (FOUCAULT, 2006a, p. 205-206).

Ao fazer a exumação dos arquivos, o filósofo se concentrou naqueles que se referiam às existências reais e para as quais pudesse ser atribuído um certo tempo e espaço. Além

disso, o que fosse dito sobre esses homens (hoje já mortos) tivesse um quê de iniquidade. Para coleta dos depoimentos/relatos, Foucault não utilizou nada que pudesse advir da imaginação literária com suas criações de personagens heroicos. Ao mesmo tempo, evitou textos que tratavam a realidade como pura diversão ou curiosidade, a exemplo das memórias.

A preferência foi por escritos que “operassem” em uma realidade, aos quais deu o nome de “peça na dramaturgia do real” (FOUCAULT, 2006a, p.206). Nesse corpus estavam documentos registrados oficialmente, a exemplo de denúncias e queixumes dirigidos ao rei pela população, reivindicando providências contra determinado indivíduo considerado privado de virtudes.

Com relação à obscuridade dessas existências, a escolha recaiu sobre aqueles personagens que não possuíam quaisquer rastros de grandeza. Estariam destinados a passar despercebidos se não fosse o seu encontro com o poder, que lhes cooptou algumas poucas palavras. “Seja por ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido” (FOUCAULT, 2006a, p. 207).

O terceiro pré-requisito para escolha do material analisado por Foucault, como vimos, recaiu sobre as frases breves. São monumentos de existência e não relatos de uma vida. Foucault (2006a) diz que neles se produzem “um certo equívoco do fictício e do real” (p.208), assim como as lendas, porém de maneira inversa.

O lendário produz tantos feitos heroicos que esses se sobressaem aos personagens reais à medida que os ornamenta com impossibilidades, apagando-os. Ao mesmo tempo, se o indivíduo for fruto da pura imaginação, os relatos são tão obstinados, prolixos e repetidos que os remetem a uma existência histórica.

Ao contrário do ser heroico e lendário, os infames reunidos pelo filósofo francês não têm relatadas as suas existências de maneira tradicional e continuada. Muito pelo contrário, o que se fala acerca deles mais parece um relâmpago de palavras lançando um flash na obscuridade de um silêncio. Não há nas frações de escritos resgatadas por Foucault (2006a) qualquer indício de realidade existencial ornada pelos feitos grandiosos de uma vida; trata-se de uma existência verbal. Em vez das demasiadas palavras sobre os heróis, é a raridade que relaciona o real e a ficção.

A outra exigência de Foucault (2006a) para escolha do material é que precisavam ser histórias minúsculas dessas existências, emergidas apenas por “tocarem” o poder no momento em que esse quis apagá-las.

[...] eles não mais existem senão através das poucas palavras terríveis que eram destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens. E o acaso quis que fossem essas palavras, essas palavras somente, que subsistissem. Seu retorno agora no real se faz na própria forma segundo a qual os expulsaram do mundo. Inútil buscar neles um outro rosto ou conjecturar uma outra grandeza; eles não são mais do que aquilo através do que se quis abatê-los: nem mais nem menos (FOUCAULT, 2006a, p. 210).

Todos os documentos utilizados por Foucault em *A vida dos homens infames*, para lançar luz à obscuridade desses homens de existência silenciosa, têm também uma mesma fonte. Eles são arquivos, todos provenientes de internamentos, da polícia, de petições de reis e cartas régias, datados de um período que se encontra entre 1660 e 1760.

A tal beleza desses textos a que o filósofo se refere – quando enumerou a sua quinta regra para exumação – está no fato de neles se cruzarem mecanismos políticos e efeitos de discurso. “[...] Eles revelam, no meandro de uma frase um esplendor, uma violência que desmente, ao menos aos nossos olhos, a pequenez do caso ou a mesquinhez bastante vergonhosa das intenções” (FOUCAULT, 2006a, p. 211).

A ênfase desproporcional entre os relatos descritos nos documentos e os atos praticados pelo acusado recebia ainda um estilo de escrita rebuscada. Na sua maioria, esses textos-súplicas, endereçados ao rei, eram redigidos por escribas, com base nos depoimentos de solicitantes com pouca instrução escolar, ou até mesmo analfabetos. Levando em conta todos esses aspectos, há um efeito jocoso nas declarações como podemos ver em parte da queixa do súdito Duchesne, endereçada à sua majestade:

Que esperança conceber o desventurado que encontrando-se em estão miserável, recorre hoje à Vossa Majestade depois de ter esgotado todas as vias de doçura admoestações e deferência para reconduzir a seu dever uma mulher despojada de qualquer sentimento de religião, de honra, de probidade e mesmo e humanidade? Tal é, Sire, o estado do infeliz, que ousa fazer ressoar a sua queixosa voz nas orelhas de vossa majestade (FOUCAULT, 2006a, p.211).

Os textos soam como exagero, atualmente, ao compararmos a pequenez dos motivos e a tamanha aplicação do poder, o que nos leva a pensá-los como desmedidos. Porém, vindo por outro ângulo, a solenidade com a qual as palavras são empregadas não se mostra harmônica à importância do acusado (pois esse não a tem) e sim à intensidade do castigo pedido ao rei. “Em suas palavras, passam o brilho de suas decisões” (FOUCAULT, 2006a, p. 212).

Ao contrário das vidas paralelas de Plutarco, que geravam feitos heroicos e homens de fama, os arquivos exumados da obscuridade apontam para a criação de “monstros” na Idade Clássica. Ou seja, ao menor descuido, dá-se margem ao discurso do abominável com todas as suas ênfases.

Depois de determinados os pré-requisitos para escolha de seu corpus, eis que Foucault (2006a) agora chega a um questionamento crucial em sua análise sobre o homem infame, também caro à nossa dissertação. O que faz com que haja esse “teatro tão enfático do cotidiano” (p.212), protagonizado pelo discurso do abominável?

Quanto a esse aspecto, Foucault vai falar sobre um mecanismo de coação e exercício de poder, que passa pelas tramas da linguagem: o ritual da confissão, adotado pelo cristianismo ocidental. O que é dito (supostos pecados) é apagado (perdoado) pelo próprio enunciado. Proferido em segredo absoluto, ele abarca os mínimos acontecimentos diários, até mesmo um simples desejo, apreendendo assim o cotidiano.

A partir do século XVII, esse mecanismo confessional religioso do perdão, direcionado aos céus, foi sendo emoldurado pelo agenciamento administrativo de registro e essa memória dos males foi sendo acumulada na Terra. Um funcionava diferente do outro, mas tinham em parte o mesmo objetivo, pelo menos no quesito de passar o cotidiano para a linguagem, até mesmo o discurso mais ínfimo. Porém, por outro lado, isso não era mais feito em forma de pedido de remissão, e sim com fins de delação ou queixa. “É um tipo de relações completamente diferentes que se estabelece entre o poder, o discurso e o cotidiano, uma maneira totalmente diferente de o reger e de o formular” (FOUCAULT, 2006a, p. 213, grifo nosso).

Os mais remotos desses discursos cotidianos, registrados pelo agenciamento administrativo, nos revelam, em seus breves relatos, homens com o rosto da infâmia. O despotismo do monarca remete não a um ato arbitrário (de cima para baixo), simplesmente, mas a uma demanda do serviço público, solicitado pelo povo, muitas vezes por parte dos familiares do acusado. Essas solicitações ainda passavam por um julgamento antes de serem executadas pelo rei. Esse sistema de *lettre de cachet* (ordenações do rei com respaldo da solicitação do público) perdurou por um século na França.

Assim, a soberania se insere no corpo social, quando os súditos se valem do poder político, se tornando para outro súdito uma espécie de monarca, generalizando o medo, em uma espécie de onipresença do rei. “[...] Toda uma cadeia política vem entrecruzar-se com a trama do cotidiano” (FOUCAULT, 2006a, p. 215).

Nas redes de poder, as petições referenciam o poder administrativo e lança luz sobre as vidas sem importância e seus males mais banais, a exemplo de desentendimentos entre casais e brigas de vizinhos. “[...] São oferecidas pelo discurso para as tomadas de poder” (FOUCAULT, 2016a, p. 216).

As vidas infames deixam de pertencer ao silêncio e passam a ser escritas. Ou seja. “Elas se tornaram discutíveis e passíveis de transcrição, na própria medida em que foram atravessadas pelo mecanismo do poder político” (FOUCAULT, 2006a, p. 216).

Foucault (2006a) alerta que o disparate do banal e sua relação com o poder político monárquico, futuramente, será apagado. Esse poder vai ser tornar uma rede fina, onde se alternarão diferentes instituições, incluindo as ciências, a partir das quais o banal poderá ser analisado.

Daí, para nós que olhamos de longe, esse primeiro afloramento do cotidiano no código do político, estranhas fulgurações, alguma coisa de agudo e de intenso que se perderá mais tarde quando se farão, dessas coisas e desses homens, “negócios”, crônicas ou casos (FOUCAULT, 2016a, p. 219).

De acordo com Foucault (2016a), o mecanismo de agenciamento administrativo monárquico, atrelado ao discurso sobre o infame, possibilitou o surgimento de novos saberes. A literatura, por exemplo, também passou a se engajar nessas relações entre poder, vida cotidiana e verdade entre os séculos XVII e XVIII no ocidente.

Antes disso, o cotidiano só poderia ser discursivizado se fosse disfarçado de fabuloso, com heroísmos, grandes feitos ou até crimes abomináveis. Precisava ter um ar de fantástico e impossível. O jogo entre o verdadeiro e falso não tinha relevância. Essa era a ordem discursiva do dizível sobre os fatos diários. Caso alguém sugerisse relatar algo real, sem grandeza, era com o intuito de causar um efeito jocoso.

Após o século XVII, nascerão novas possibilidades de dizer o indizível, tendência abraçada pela literatura, como lembra Foucault (2006a):

No momento em que se instaura um dispositivo para forçar a dizer o “ínfimo”, o que não se dizia, o que não merece nenhuma glória, o “infame” portanto, um novo imperativo se forma, o qual vai ser constituir o que se poderá chamar a ética imanente ao discurso literário do Ocidente: suas funções cerimoniais vão se apagar pouco a pouco; não terá mais como tarefa manifestar de forma sensível o clamor demasiado visível da força, da graça, do heroísmo, da potência; mas ir buscar o que é mais difícil de perceber, o mais escondido, o mais penoso de dizer e de mostrar, finalmente o mais proibido e o mais escandaloso (p. 221).

Apesar de não se resumir a essa ética discursiva, é também nela onde a literatura encontra as condições de sua existência. Em vez de ser indiferente ao verdadeiro como a fábula, a literatura vai permanecer na “não-verdade”, porém produzindo efeitos de verdades pela importância dada à imitação. Eis um diferencial relevante da literatura, que nada mais é do que um efeito também da economia do discurso e das estratégias do verdadeiro.

A literatura, portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso; mas ela ocupa um lugar particular: obstinada e procura o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da “infâmia”: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado (FOUCAULT, 2006a, p.221).

A Vida dos homens infames, registrado na coleção Ditos & Escritos IV, seria apenas a introdução de uma antologia que reuniria mais outros arquivos do internato do Hospital Geral e da Bastilha. Tratava-se de um projeto do filósofo desde suas pesquisas que resultaram em História da loucura.

Em vez da antologia, o projeto terminou sendo integrado, em 1978, a uma coleção das edições Gallimard, grupo editorial francês de prestígio, sob o título de Les viés parallèles (As vidas paralelas). Foucault inaugura esse trabalho com a publicação do memorial de Herculine Barbin, intitulado Herculine Barbin dite Alexina B. (Herculine Barbin, dito Alexina B.), que relata o caso de um hermafrodita suicida e forçado a mudar o sexo no registro civil.

Depois, em 1979, a coleção da Gallimard recebe o segundo manuscrito cuja criptografia foi transcrita por Jean Paul e Pal-Ursin Dumont, com o nome de Foucault, sob o nome de Le cercle amoureux d’Henri Legrand, conservado pela Biblioteca Nacional.

No mesmo ano, Foucault solicita à historiadora Arlette Farge para que esta faça um exame em alguns manuscritos para uma antologia. Trata-se de um conjunto de cartas régias, com ordens de prisão, chamadas de lettres de cachet. Dessa parceria é publicado Le désordre des familles (Os transtornos das famílias).

Os homens infames também foram retirados da obscuridade do arquivo por Foucault (1991) em relatos como do parricida Rivière, registrado no livro Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão. Nesse caso, o filósofo aplicou uma metodologia distribuindo o material selecionado em quatro séries de discursos, que narram a vida do acusado de maneira contraditória.

A primeira série é formada por um memorial de Pierre Rivière e seus interrogatórios; a segunda está relacionada aos documentos recolhidos pela autoridade judiciária; outra diz respeito a laudos médicos; na última, estão as peças jurídicas redigidas antes do fim do processo. As quatro fazem referência às “esquisitices” de Rivière e sua pretensa insanidade mental. Em cada uma das séries, Foucault foi buscar os deslizamentos de sentido e ver como esses se operam.

Nessa dissertação, não vamos trabalhar com séries, como fez Foucault ao analisar o caso de Rivière. Em vez disso, faremos um recorte temporal no arquivo para entendermos como e por que o sujeito negro brasileiro vai irromper no cinema sob o viés da infâmia.

Assim como a literatura, o cinema tende a dizer o indizível, o comum, o cotidiano por baixo dele mesmo, ou seja, com suas imitações. O discurso da infâmia é relatado pela câmera como a extensão do olho humano. São imagens breves, que depois se esvaem, quando termina a sequência ou mesmo todo o filme.

Os princípios foucaultianos, aplicados à infâmia à qual a literatura se engajou, podem ser deslocados para o cinema. Poder, discurso, cotidiano e “efeitos de verdade” fazem parte de uma rede de saber que toca e até mesmo se imbrica com o poder. A partir do infame, podemos entender esses mecanismos e os modos de objetivação do sujeito negro.

O cinema, já em seus primórdios, com os dois irmãos Lumière, buscou registros do cotidiano, uma forma parecida com a documental, antes da imitação da vida pelo gênero da ficção. A saída da fábrica, de 1895, foi o primeiro filme a ser exibido pela dupla Auguste e Louis. Nessa imagem, centenas de pessoas passam pelos portões de uma fábrica, entre os quais homens comuns guiando bicicletas e até mesmo animais como cães e cavalos. Independente das imagens terem sido ensaiadas antes de serem capturadas, trata-se do registro de uma rotina.

Talvez o cinema já tenha nascido com essa vocação: buscar o registro em movimento do cotidiano e suas vidas comuns em vez de apenas feitos heroicos. Isso foi se perpetuando na sétima arte. “Estudiosos do cinema distinguem nesses filmes documentário e ficção. Os Lumière lançaram mão de cinegrafistas que viajara registrando o mundo, enquanto Meliès ficou no estudo criando obras fantásticas” (BERGAN, 2012, p.18).

Além do mais, a sucessão de fotos projetadas em uma tela, de maneira cadenciada, imprime a ilusão de que há um contínuo movimento no interior delas – objetos, animais e pessoas. Essa é uma característica peculiar do cinema que aproxima ainda mais a cena visualizada das sensações reais da vida do espectador. Aumont (1993) comenta sobre essa particularidade:

Ademais, o movimento aparente no cinema implica estímulos sucessivos bastante semelhantes, pelo menos no interior de um mesmo plano; pode-se pois pensar [...] que ele aciona o mesmo mecanismo que a percepção do movimento real. As consequências dessa hipótese (hoje considerada como a mais provável) são evidentes: o movimento aparente no cinema não pode ser, fisiologicamente falando, diferenciado de um movimento real. Trata-se de uma perfeita ilusão, que repousa sobre uma das características inatas de nosso sistema visual [...] (AUMENTO, 1993, p. 51, grifos do autor).

Ao longo dessa pesquisa de mestrado, percebemos que o discurso sobre o negro no cinema brasileiro não é regular, semelhante ao que já dizia Foucault sobre a história descontínua. Mas podemos enquadrá-los, apenas para fins didáticos, em pelo menos quatro tendências mais predominantes.

Um deles é o modelo do estereótipo exótico ou de comportamentos “branqueados”, no qual o sujeito negro aparece na maioria das vezes como coadjuvante, em torno de um sujeito branco que é o personagem principal. Há também o arquétipo do sujeito negro lendário e herói bruto (uma espécie de fama), comum a partir da segunda metade do século XX, onde ele é o ator principal da trama. Esses dois tipos são encontrados no cinema de ficção. Entraremos em detalhes sobre alguns desses tipos de personagens no capítulo seguinte.

Uma terceira função do sujeito negro no cinema é o de completamente silenciado, com aparições breves, utilizadas para enaltecer o homem branco em sua suposta superioridade racial. Desempenham nas imagens da obra ficcional um mero papel de figurantes. É o caso dos filmes *O despertar da redentora* e *O ébrio*, que fazem parte do corpus desta pesquisa.

O quarto lugar para o sujeito negro o coloca em sua individualidade do dia-a-dia, sem caricaturas exageradas, muitas vezes encenado por atores da própria comunidade onde a filmagem é feita. A obra pode ser ficcional com tons documentais, ou o contrário. Tenta-se imitar o indizível sobre o negro no país, ao revelar a “verdade” normalizada de uma época, atualizando-a para novos olhares. A relação da narrativa com a “verdade” do cotidiano, onde está instaurada, desestabiliza a norma e traz efeitos de denúncia. Encaixam-se nessa silhueta *Rio, 40 graus* e *Aruanda*, também inseridos no corpus desta pesquisa.

No Brasil de *Rio, 40 graus*, o sujeito negro vai marcar três lugares, ou três funções, na convivência com o sujeito branco. A de trabalhador dependente, economicamente, com relação ao homem branco, no ambiente do asfalto; a de homem segregado no morro entre iguais da mesma raça; a do “bobo da corte”, no Carnaval “democrático” do povo carioca.

Ainda na metade do século, o cinema documental moderno vai exumar sujeitos infames negros, brevemente, em sua própria história individual, sem relacioná-lo,

diretamente, com o branco. O indizível vem à tona no gênero documentário, a partir da recuperação de uma história oral, em Aruanda.

Acreditamos que o discurso sobre o sujeito infame negro no cinema brasileiro vai se constituir a partir de condições de possibilidades, autorizadas por saberes e uma rede de poder que atravessa o social. Ele toca o poder e emerge seja para significar o sujeito branco (que tenta aniquilar a condição de igualdade), ou mesmo para causar um efeito de denúncia contra a normalização. A vida infame do sujeito negro, indizível no cinema, vai irrompendo pouco a pouco, em forma de “relâmpagos” de imagens breves, pela imitação do cotidiano.

Visto assim de “perto”, a sétima arte pode se aproximar bastante da tendência literária de se engajar no discurso infame. Esse discurso que, como diz Deleuze, se resume assim:

Como se apresenta o projeto de Foucault relativo “a vida dos homens infames”? Não se trata de homens célebres que já possuíam palavra e luz, se tornaram ilustres pelo mal. Trata-se de existências criminais, mas obscuras e mudas, cujo encontro com o poder, cujo choque com o poder coloca-os sob as luzes por um instante e faz com que eles falem (DELEUZE, 2005, p.89).

Vale lembrar que não nos referimos aqui na aproximação do cinema e da literatura enquanto linguagens estéticas e de recursos, muitas vezes incompatíveis nas adaptações. Mas estamos falando na possibilidade de abordagem das práticas sócio-culturais, em dada época e espaço; assim como na possibilidade dessas duas artes viabilizarem uma espécie de “exumação” do cotidiano e de seus homens infames.

O cinema faz circular discursos e, ao exumar de maneira breve, a imitação de pessoas infames (no sentido foucaultiano), se engaja nas relações entre poder, vida e produção de “efeitos de verdades”. É importante ressaltar aqui que essa mimese não diz respeito apenas a falas, mas também ao corpo enquanto objeto discursivo.

Nessa dissertação, queremos propor um deslocamento dos pressupostos de Foucault sobre o infame para nos fixarmos no negro que foi “exumado” pela câmera para ser aniquilado de sua condição de igualdade social, sendo tratado como inferior. Ou seja, em vez de confrontar discursos diferentes sobre um mesmo personagem, vamos “dar voz” ao discurso da câmera como monumento em mais de um filme, para entendermos a constituição de “verdades”. Em outras palavras, as vidas paralelas são as diferentes maneiras de se deixar falar o sujeito negro, ou de se falar sobre ele, nas obras escolhidas para a análise.

Na seção a seguir, vamos falar sobre os deslocamentos da teoria/metodologia foucaultiana para o interior da AD com o objetivo de trabalhar materialidades não verbais, em

especial as imagens. Veremos os resultados das pesquisas desenvolvidas por Jean- Courtine (2013) e Milanez (2009, 2006, 2012).

1.6. Deslocamentos teóricos-metodológicos

A Semiologia Histórica é uma perspectiva teórica para a Análise do Discurso, proposta por Jean- Jacques Courtine (2006), que possibilitou a ampliação da diversidade de materialidades a serem estudadas pelo analista. Com ela, resgatou-se a historicidade do signo.

Courtine segue a esteira de uma tradição semiológica apontada por Ginzburg (1989) como um saber venatório, segundo o qual o homem realiza interpretações por meio de indícios percebidos em detalhes muitas vezes negligenciáveis à primeira vista. Esse paradigma indiciário é desenvolvido por Ginzburg em tomo das figuras de Giovanni Morelli (crítico e historiador de artes que procurava encontrar nos quadros os sinais de seus respectivos autores); Conan Doyle (médico e escritor britânico, criador do personagem Sherlock Holmes); e Sigmund Freud (médico e pai da psicanálise, que observou fragmentos de sonhos em seus pacientes).

Morelli, Doylee e Freud, na perspectiva indiciária apontada por Ginzburg, baseados na decifração de sinais, busca a identificação. Segundo Courtine (2006), Ginzburg abre uma perspectiva da Semiologia Histórica.

Se Ginzburg aponta para o paradigma indiciário que busca a identificação, Courtine segue em uma direção diferente. Este propõe colocar, além dos signos manifestados na superfície do corpo, a questão da identidade individual e, para isso, a atualização da historicidade das memórias. Seu trabalho está voltado à uma perspectiva da subjetividade, elucidando o que nos faz sujeitos, ou seja, “[...] a forma como os signos do corpo desenham uma identidade individual” (AMANDA, 2012, p. 174).

Com os estudos de Courtine, a Semiologia Histórica tem dialogado com a Análise do Discurso por meio de deslocamentos de conceitos e noções. O foco deixou de ser apenas a abordagem dos textos escritos e passou a incluir outras materialidades discursivas, entre as quais as imagens, combinando elementos verbais e não verbais.

É importante ressaltar que a partir da sua leitura de Michel Foucault, Courtine (2009) já havia formulado o conceito de memória discursiva em sua tese, defendida em 1981. A memória discursiva pode ser entendida como:

A ideia de memória discursiva implica que não existem discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que existe um

“sempre já” do discurso, segundo a fórmula que nós empregamos então para designar interdiscurso (COURTINE, 2013, p.43).

Ao considerar essa noção de memória discursiva também na análise das imagens, J.J. Courtine não quis propor uma pesquisa iconográfica, simplesmente. Afinal, esta seria estéril aos seus propósitos, já que ficaria limitada à mera descrição dos fatos. Ao contrário, o historiador quis entender a imagem como se referindo a um “sempre já” do discurso, que foi atualizado; um aspecto metodológico mais ligado à interpretação. Sobre o assunto, ele observou que “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco” (COURTINE, 2013, p.43).

Para articular as imagens umas com as outras e reconstituir vínculos, Courtine (2013) propõe um olhar mais detalhado para os indícios e rastros que outras imagens (internas e externas ao sujeito, suscetíveis ao diálogo) podem ter deixado. É a partir dessas pistas que é feita a reconstrução da genealogia do objeto analisado em nossa cultura. “Analisar imagens consiste assim em referenciar tais indícios, já que estas representações perdem seu sentido fora desta genealogia dos indícios que as atravessam e as constituem” (COURTINE, 2013, p.45).

Partindo da perspectiva histórica dos signos, com base na Semiologia Histórica, e deslocando o conceito de memória discursiva para a rede de imagens, Jean-Jacques Courtine (2013, p. 43) formula a noção de intericonicidade. Ele entende que o sujeito tem a capacidade de animar imagens inanimadas por meio da memória discursiva. Por isso relata:

A intericonicidade supõe, portanto, relacionar conexões de imagens: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita numa série de imagens, uma arqueologia, a maneira do enunciado numa rede de formulações junto a Foucault; mas também imagens externas, que supõem a consideração de todo o catálogo memorial da imagem junto ao indivíduo, e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou até fantasiadas, que assombram o imaginário.

Ao mesmo tempo, esse teórico supõe que o corpo também pode ser suporte para essas imagens, inclusive sob o ponto de vista da constituição dos sujeitos: “Os desafios da decifração do corpo voltam a conservar à parte humana de nossa existência sua densidade antropológica e sua profundidade histórica, a elucidar o que nos faz sujeitos” (COURTINE, 2013, p.40). Ao falarmos do corpo no interior da Análise do Discurso – levando em consideração os postulados de Jean Jacques Courtine e Michel Foucault – não estamos nos

referindo ao invólucro do indivíduo com suas funções biológicas e ações corriqueiras. Na AD, como apontam os estudos de Milanez (2009), é preciso que o corpo seja observado em sua existência histórica para ser considerado uma unidade discursiva; é necessário levar em conta o lugar onde ele se insere. “Estabelecer os limites que fazem com que ele apareça ali naquele momento, naquele lugar e não em outro” (MILANEZ, 2009, p.215).

Diante desses princípios, é possível entender o corpo como discurso, ou um objeto discursivo, ou ainda como prática discursiva. Essa última é definida por Foucault (2012a, p.144) como:

Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa.

Entendido como enunciado, o corpo é capaz, por exemplo, de produzir conhecimentos, revelar práticas discursivas, apontar existências, delinear sujeitos, recepcionar e produzir ecos de nossa cultura. Nessa pesquisa, vamos mobilizar o conceito de corpo sob essa ótica dos estudos de Milanez (2006, 2009, 2012). Ele analisa o lugar do corpo problematizando as identidades pessoais, ou sociais, que marcam nossa corporalidade histórica.

Levando em conta a historicidade, podemos dizer que o corpo, como objeto discursivo, está fincado em fatos de uma atualidade – porém em um presente dividido, entre a repetição e a ressignificação de outro acontecimento passado. Esses fatos, inseridos em uma determinada sociedade, se revelam no acontecimento de hoje, fornecendo a ele um sentido e uma regularidade. Eles permitem as práticas corporais aceitáveis em um tempo/espaço que objetivam o sujeito. “Pensar o presente é, portanto, tentar compreender a viagem do nosso corpo pelo espaço num tempo determinado” (MILANEZ, 2006, p.155)

Ao analisarmos, então, as regularidades corporais no cinema brasileiro, relativas ao sujeito infame negro em meados do século XX, estamos trazendo à luz os efeitos de verdade prescritos em uma dada época, na nossa sociedade. São saberes, poderes e práticas tecidas no corpo, que se revelam como acontecimento e sentido. Esse corpo será investigado para compreendermos o que está por trás dele – tanto o que o funda como quais os seus limites. “Portanto, análogo ao questionamento foucaultiano ‘qual é o mundo em que vivemos?’, acrescento: qual é o nosso corpo nesse mundo?” (MILANEZ, 2006, p. 154, grifos do autor).

Em outras palavras, podemos dizer que vamos manter nosso “olhar” na maneira como o corpo negro se dá a ver em um lugar específico: no cinema. Afinal, o discurso inscrito no corpo dos personagens nasce nas práticas da vida cotidiana.

O pensamento de Jean Jacques Courtine, sobre o papel da relação entre língua e história na formação do sentido de um enunciado e na constituição da ordem do discurso, por meio de uma memória discursiva, também é deslocado por Milanez (2006). Esse princípio pode se mostrar tanto nas práticas verbais como nas não-verbais:

Tanto o discurso sobre a língua quanto sobre o corpo remetem à existência de uma memória discursiva que nos envia a questões familiares que dizem respeito àquilo de que nos lembramos, à maneira de como nos lembramos das coisas, considerando-se que se convém dizer ou não, a partir de uma posição determinada, no ato de uma escritura ou de uma tomada de posição (MILANEZ, 2006, p. 162, grifos nossos)

Quando falamos do corpo, nos referimos tanto aos membros de um corpo social como ao indivíduo anatômico representado por um personagem de filme (que por sua vez também retoma o todo do corpo social). Ambos convergem já que sofrem a gerência de uma trama biopolítica. Afinal, é ela que tem como alvo a gerência dos detalhes corporais, para viabilizar um governo pela vida.

Assim, o corpo do personagem negro nos filmes brasileiros pode ser observado como uma superfície de inscrição e circulação de discursos, advindos de memórias discursivas. Resta-nos, então, resgatá-las; pinçar camada por camada desse tecido discursivo e revelar saberes, poderes e práticas que constituem o sujeito negro naquela época, irrompido no seio do cinema nacional.

Outro ponto que merece destaque é a mobilização da noção de intericonicidade, de Courtine (2013), aplicada ao corpo discursivo a partir da própria imagem desse corpo. Esse tratamento metodológico será fundamental para a análise da materialidade selecionada como objeto de estudo desta pesquisa.

Milanez (2006) lembra que as formulações para o conceito de intericonicidade se baseiam tanto nas formulações de Roland Barthes (1990) como de Hans Belting (2006). O primeiro abre brechas para as duas noções de memória e ao discurso à medida que fala do “sentido obtuso”, em uma referência ao significado, no âmbito dos símbolos (um jogo entre ausências e presenças inerentes ao texto).

Enquanto isso, Belting (2006) abre a discussão sobre os termos imagem, mídia e corpo. Para ele, a mídia é um agente não-icônico determinante, por meio do qual a imagem é

transmitida. Já o corpo aparece como performance e percepção. O homem se torna, portanto, um lugar das imagens estocadas, conservadas na memória coletiva de sua cultura, e também um suporte para essas imagens.

Diante desses dois posicionamentos, deslocados por Courtine (2013), algumas conclusões podem ser registradas:

Para Courtine, a produção das imagens depende, então, de duas condições que se sustentam reciprocamente: uma que diz respeito a nossa faculdade em animar imagens inanimadas, tornando-as suscetíveis de diálogo e, outra, que nos fala diretamente da capacidade das imagens de tomar corpo no suporte que as recebe [...] implicando o corpo humano na produção de imagens. (MILANEZ, 2006, p. 168)

Descortinam-se aí caminhos para uma reflexão sobre a posição do sujeito e suas relações com o saber, poder e ética/moral. As expressões corporais do corpo negro, portanto, produzem outras imagens e têm um lugar no mundo. Assim, ao nos depararmos com uma imagem icônica de um personagem fílmico (em nosso caso, do sujeito negro), cabe-nos pinçar os elementos semiológicos e, ao mesmo tempo, remetê-los a um domínio de memória, historicamente constitutivo.

No próximo capítulo, faremos um breve esboço de como o negro vem emergindo no cinema brasileiro. Para isso, iniciaremos pelo nascimento da sétima arte e o início das produções nacionais, para situá-la na dimensão do tempo; passaremos depois a discorrer sobre os principais arquétipos do cinema nacional. Em seguida, chegaremos a um período cronológico mais recente. Essas obras não serão tratadas nas análises dos capítulos posteriores; estão neste presente trabalho só a título de informação.

2. A DISPERSÃO EM CENA, OU DO PECADOR AO SANTÍSSIMO

Os brancos são só brancos
Os negros são retintos
Os brancos têm culpa e castigo
E os negros têm os santos
[...]
Lanço o meu olhar sobre o Brasil e não entendo
nada (CALCANHOTO, 1992).

Na dispersão dos discursos que possibilitaram efeitos de “verdade” sobre o sujeito negro, ao longo da história do cinema brasileiro, podemos encontrar diferentes irrupções de arquétipos encarnados nos personagens. Eles são diferentes daqueles sujeitos apontados em nosso corpus e investigados para entendermos as positivities relativas ao a priori histórico de nosso objeto de análise.

Para começar esse breve passeio, sigamos pela concepção de cinema, relacionada ao que conhecemos hoje, datada de 13 de dezembro de 1885. Foi nesse dia que os irmãos Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948) Lumière fizeram a primeira demonstração pública do cinematógrafo (uma câmera com um projetor). O episódio aconteceu na França. A exibição durou 20 minutos e incluiu dez filmes, sendo o primeiro deles A saída da fábrica Lumière, como registrou Bergan (2012).

Antes dos irmãos Lumière, alguns inventores haviam desenvolvido máquinas que tiravam fotos em sequência. Ao serem exibidas, rapidamente, as imagens passavam a ilusão de movimento. Entre os criadores desses equipamentos está Thomas Edson, que desenvolveu o cinetoscópio, junto com o seu assistente britânico William Dickson.

Nos primórdios do cinema, até mesmo por causa da limitação tecnológica da cinematografia, os filmes eram curtos registros de cenas do cotidiano, ou ainda pequenas obras fantásticas de ficção, a exemplo dos trabalhos do ilusionista e produtor Georges Méliès (1861-1938), considerado o “pai” dos efeitos especiais.

Sem poder exibir som – as projeções contavam com acompanhamentos ao vivo de orquestra – as produções se destacavam pelo exagero dos gestos dos atores. Já no início do século XX, com as produções concentradas em Nova Iorque (EUA), o cinema conheceu um certo progresso como arte. É que David Wark Griffith (1875-1948) elaborou a linguagem

fílmica, que incluía o posicionamento das câmeras, além de uma atuação menos exagerada do ator (BERGAN, 2012).

As primeiras conquistas do cinema como uma indústria rentável aconteceu com a construção de um espaço dedicado exclusivamente às produções fílmicas em 1911. A área escolhida foi o distrito da cidade de Los Angeles, no estado da Califórnia (EUA), chamada Hollywood. Começava a era dos estúdios e com ela o estrelato. O período correspondia às vésperas da I Guerra Mundial⁴.

A prosperidade econômica do período pós-guerra contribuiu para que os magnatas europeus e judeus, todos imigrantes nos EUA, dominassem a indústria cinematográfica. A partir daí surgiram os gêneros. Na era do cinema mudo (1920-1929), aconteceu o apogeu da comédia. E o faroeste foi o carro-chefe nos anos 20.

Durante todo esse nascedouro do cinema mundial, que somam cerca de 25 anos, com ênfase nos Estados Unidos, onde se concentrou a indústria cinematográfica com seus astros ou estrelas, o negro teve pouca representatividade na nova arte. Entre 1920 a 1950, apenas alguns cineastas, a exemplo de Oscar Micheaux, produziam filmes sobre esse público que eram exibidos restritamente na comunidade negra.

A estatueta do Oscar, por exemplo, só foi conquistada por um negro em 1940, que obteve o prêmio de melhor atriz coadjuvante. A ganhadora foi Hattie McDaniel (1895-1952), por sua interpretação como a doce e dedicada escrava Mammy, em *E o vento levou*, estreado em 15 de dezembro de 1939. Apenas 20 anos depois, em 1964, o negro Sidney Poitier recebeu o Oscar de melhor ator, quando fez o papel do operário Homer Smith, em *Lilies of the Field* (Uma voz nas sombras), dirigido por Ralph Nelson.

Depois da invenção dos irmãos Lumière, na França, a nova tecnologia não demorou muito a chegar ao nosso país. Assim, no ano seguinte à pintura da tela “A Redenção de Cam” (1895), citada na Introdução deste trabalho, os primeiros aparelhos de projeção cinematográfica começam a desembarcar no Rio de Janeiro. Era o ano de 1896. Mas, as filmagens iniciais em terras brasileiras só começariam em 1898 (GOMES, 1996).

O cinema brasileiro foi insignificante, do ponto de vista de atividade comercial de exibição de fitas importadas, durante os dez anos seguintes. A fabricação artesanal local de filmes também experimentou a mesma situação durante toda uma década. A insuficiência da energia elétrica no Rio de Janeiro – sendo as condições piores ainda no restante do território nacional – cooperou com a estagnação temporária do setor cinematográfico.

⁴ A I Guerra Mundial começou em 1914 e teve seu fim em 1918.

A energia elétrica só chegou de forma industrial a terras fluminenses em 1907. Foi quando o cinema prosperou por lá. Porém, um quadro não tão diferente ao ocorrido nos EUA caracterizava os primórdios da sétima arte no Brasil, com relação à representatividade do negro no cinema nacional.

Em artigo divulgado pela Revista Mnemocine – publicação eletrônica que abre espaço para artigos acadêmicos sobre audiovisual – o jornalista e pesquisador João Carlos Rodrigues descreve o panorama das primeiras produções brasileiras, no início do século XX, tendo muitas delas sido perdidas em incêndios. Destaque para a raridade da presença de atores e personagens negros assim como para a maneira em que poucas vezes eles eram retratados:

Um historiador chamou o período silencioso de "a bela época do cinema brasileiro", dada a quantidade e diversidade da produção. Infelizmente quase nada restou (menos de 5%), tudo destruído por incêndios, mas do ponto de vista do negro brasileiro, isso conta muito pouco. O cinema mudo coincide exatamente com o período áureo das teorias racistas, quando as religiões afro-brasileiras eram perseguidas pela polícia, e os mulatos claros usavam pan-cake {sic} para parecer brancos. Houve, portanto, poucos registros de negros em documentários. Mas o primeiro filme proibido no Brasil por motivo político foi A vida de João Cândido, o marinheiro, realizado em 1912, sobre a revolta dos marinheiros negros da Marinha de Guerra contra os castigos corporais (Revolta da Chibata), dois anos antes. [...] Quanto aos filmes de ficção, nos poucos que sobreviveram, encontramos quase sempre personagens estereotipados, abobalhados, supersticiosos e covardes. A um passo da debilidade mental. Em um deles, o perfil de uma criança negra é intercalado na montagem com as fuças de um sapo, animal associado à feiúra, à feitiçaria e ao mal (RODRIGUES, 2008, grifos do autor).

Em sua extensa pesquisa, que deu origem ao livro O negro no cinema brasileiro, Rodrigues (2011) enfatiza ainda o fato de nossas produções carecerem de representações de negros que estejam fora de alguns arquétipos. Algumas dessas caricaturas, explica ele, seriam símbolos universais, encarnados nas figuras das entidades, reverenciadas pelas religiões de matriz afro-brasileira e pelo seu sincretismo com crenças indígenas e europeias. Elas são retomadas por nosso folclore e, conseqüentemente, pela imaginação popular. Os orixás, por exemplo, com suas qualidades e defeitos, assumem várias personalidades humanas complexas, o que permite representações nas diferentes linguagens artísticas.

Outras caricaturas ou arquétipos, segundo Rodrigues (2011), viriam da imaginação que o “branco” teria do negro da época da escravidão, passada ao longo da história. Essa imaginação refletiria uma construção histórica do medo, solidariedade, amor ou mesmo ódio.

Rodrigues (2011) enumerou alguns arquétipos que emprestam características à ficção brasileira das artes em geral, sendo alguns de seus personagens uma mistura de mais de uma

dessas caricaturas. O preto velho, cuja missão na África Ocidental era perpetuar a tradição oral, por meio de contos e lendas é um deles. Tal tarefa foi passada para as “mucamas” contadoras de história do tempo da escravidão.

Os pretos velhos podem ser de ambos os sexos e são entidades comuns no culto da Umbanda. Entre as características estão a sabedoria, indulgência e dignidade. Dona Felicidade, personagem de *Sinhá Moça*, filme de 1953, dirigido por Tom Payne e Oswaldo Sampaio, é um exemplo.

Mesmo sendo retomada da nobre posição de sabedoria, indulgência e dignidade, a personagem Dona Felicidade (Figura 2) e outros que ressignificam os “pretos velhos” aparecem em estado de submissão e conformismo.

Figura 2: Dona Felicidade, 1953



Disponível em Rodrigues (2011, p.23)

Outros arquétipos são enumerados pelo jornalista ao longo de sua obra. A “mãe-preta”, que amamentava o filho do dono de escravo, mostrada como sofredora e conformada; “o mártir”, também ligado à época da escravidão, representado em cenas de tortura, mais comuns nos anos 70 e 80. Um exemplo desse último é *O negrinho do pastoreio*, de 1973, de Antônio Augusto da Silva Fagundes.

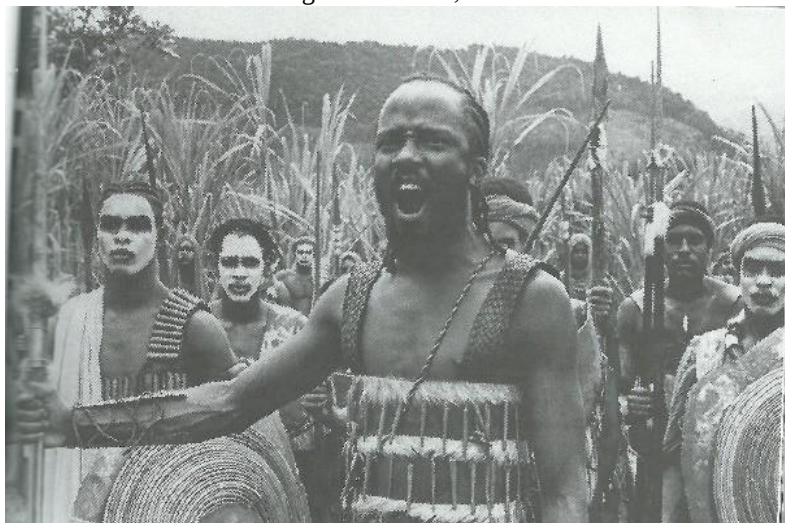
Há também o “negro de alma branca”, que recebeu boa educação e por isso foi integrado à sociedade. Ele aparece no cinema dos anos 70, tendo como um dos principais

exemplos a produção *Xica da Silva*, de 1976, uma ex-escrava e amante de um funcionário importante da coroa portuguesa.

O “nobre selvagem” é mais um arquétipo bem comum em nosso cinema. Ele tem as qualidades dos orixás já citadas neste capítulo, sendo bastante retomado a partir dos anos 60. É o caso de *Ganga Zumba*, de 1964, e *Quilombo*, de 1984, ambos de Cacá Diegues. No primeiro, o personagem principal é um escravo fugitivo, filho de um rei negro. Ele escapa do cativeiro e se apaixona por uma princesa também negra. Na segunda produção cinematográfica citada, Zumbi é acolhido por Deus e considerado líder pelo criador.

Outro que aparece no cinema várias vezes é o “negro revoltado”. Segundo Rodrigues (2011), ele é uma variante do “nobre selvagem”, que é bastante recorrente nas produções. Desse arquétipo também se serve o já citado *Quilombo* (Figura 3).

Figura 3: *Zumbi*, 1984



Disponível em Rodrigues (2011, p.31)

O autor ainda destaca mais arquétipos, entre os quais o “negão”, geralmente pervertido, sanguinário, mas terno e apaixonado, traficante de drogas, homossexual. Esse personagem retoma o Exu do candomblé, sincretizado ao diabo católico. Antônio Carlos Fontoura, cineasta de *A rainha diaba*, de 1975, trouxe para as telas o personagem Diaba, que é estrelado pelo ator negro Milton Gonçalves. Ele acumula características negativas para a sociedade da época por ser traficante de drogas, assassino, homossexual e negro.

Rodrigues (2011) também localizou em seus estudos o “malandro”, representado em sua maioria por atores mulatos, sendo codificado na Umbanda como o Zé Pelintra. Alguns são ingênuos, como o personagem do bicheiro, Passarinho, interpretado por Grande Otelo, no filme adaptado e dirigido por Jorge Ileli, *Amei um bicheiro*, de 1952; outros são malfeitores, a exemplo do contrabandista e líder de uma quadrilha de falsos pedintes, Chico Diabo, de A

grande feira (1961), vivido pelo ator Antônio Pitanga. Há ainda espaço na cinematografia para tipos como o “favelado”; o “crioulo doido”; e a “mulata boazuda”.

Todos esses malandros e mais outros, acredita Rodrigues (2011) “contribuíram para o amplo painel social de Cidade de Deus, de Fernando Meirelles. Armados até os dentes, os malandros (agora bandidos) lutam entre si e contra a polícia” (p. 37). Esse filme foi lançado em 2002 e considerado um dos grandes sucessos de bilheteria no Brasil, inspirando séries para a TV. No centro da figura 4 a seguir, o personagem Zé Pequeno impunha uma arma no combate contra a polícia, que parece “furar” a tela em direção ao espectador, passando um tom de agressividade.

Figura 4: Zé Pequeno, 2002



Disponível em <http://cidadeideus.overblog.com/personnages-principaux>
Acesso em: 3 de março de 2017

Podemos ainda encontrar, no cinema mais recente, uma espécie de contra-discurso dos estereótipos. Um exemplo disso é o filme *O auto da compadecida*, dirigido por Guel Arraes e lançado em 2000. Nele, um Jesus negro é acariciado no rosto por uma mãe branca (Figura 4). A obra é fruto da adaptação para o cinema da peça homônima do escritor e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. Ela havia sido publicada em livro no final dos anos 50 e projetou Suassuna para o país no início da década de 1960.

Figura 5: Jesus negro, 2000



Disponível em <http://cenasencruzilhadas.blogspot.com.br/2014/08/auto-da-compadecida-uma-viagem-na.html>

Acesso em 3 de março de 2017

O questionamento sobre a posição que o negro ocupa hoje na sociedade brasileira também é objeto de discussões pertinentes no país, sendo recorrente nas telas do cinema. Em *Quanto vale ou é por quilo*, de 2005, o diretor Sergio Bianchi faz uma espécie de ponte histórica entre situações presentes e passadas da história. A obra levanta a bandeira da necessidade de políticas afirmativas para a população negra no Brasil.

Diferentes vertentes do cinema, que trabalham variados aspectos das personagens negras, convivem hoje na sétima arte. Afinal, o irrompimento de um discurso numa época não significa o desaparecimento instantâneo de outro. Como dissemos, as formações discursivas convivem e se atravessam.

A trajetória do negro em nosso país, no que concerne às chamadas políticas afirmativas (conhecidas também como políticas de identidade), vem sofrendo constantes deslocamentos de sentido. Essas “mudanças”, várias vezes, são debatidas sobre pilares da história tradicional contínua e não pelo viés das rupturas.

A investigação de um passado, relativamente longínquo, com vistas a entender o hoje sob uma perspectiva arqueológica visa contribuir para análises mais profundas sobre as discussões em ebulição no Brasil a respeito do tema. A ideia de pesquisas como a que estamos desenvolvendo é oferecer à sociedade, dentro da missão conferida às universidades públicas, um trabalho mais robusto para reflexões sobre o assunto.

Ao contribuir com os debates sobre políticas afirmativas, não estamos fazendo maniqueísmos (ideia religiosa que pressupõe a existência do dualismo entre dois opostos do bem e do mal). Muito pelo contrário. O maniqueísmo estaria mais para os discursos reverberados ultimamente no Brasil, atravessados pelo discurso político, e usados para

demonizar os diferentes movimentos sociais que reivindicam políticas afirmativas, colocados na falange do mal.

Um exemplo desses atravessamentos do discurso político em comentários sobre a arte e seus artistas foi o caso mais recente da reação dos internautas a uma capa da Revista Veja de 1º de março de 2017 (Figura 6). Nela, o casal de atores Lázaro Ramos e Taís Araújo, atuantes tanto na TV como no cinema, aparecem juntos. O meio de comunicação ressalta o fato de terem superado, por meio do talento, as barreiras sociais.

Figura 6: O casal imbatível



Disponível em <https://www.facebook.com/veja/videos/10154750441730617>

Acesso em: 3 de março de 2017

A foto da capa, postada na Funpage da revista, causou reações diversas dos seguidores. A revolta maior foi direcionada à frase “E ainda simbolizam a vitória do talento sobre a barreira racial”. Os comentários dos internautas sobre o negro (dessa vez deslocado da posição de infame para a posição de destaque) são atravessados pelo discurso político de reprovação dos movimentos sociais, tidos como desnecessários.

A seguir, alguns frenesis pinçados de milhares de postagens (Figura 7), só para citar o exemplo do debate acalorado que se seguiu à publicação da capa da revista:

Figura 7: Painel de comentários



Disponível em <https://www.facebook.com/veja/videos/10154750441730617>
Acesso em: 3 de março de 2017

Ao nos depararmos com “vontades de verdade” como esta que acabamos de exemplificar, precisamos investigar suas condições de irrupção para assim entendermos quem somos e enxergarmos a possibilidade de pensarmos diferentes. É isso que esperamos dessa pesquisa. Mesmo dentro de outra FD, o discurso que emerge na revista recente traz ecos passados, entre os quais alguns são analisados no nosso corpus. Afinal, dentro de um campo discursivo há várias formações discursivas atravessadas.

Neste capítulo, fizemos um rápido esboço sobre como foi a representação do negro no cinema brasileiro até períodos mais recentes. No próximo, começaremos a análise do primeiro filme do nosso corpus.

3. TRAVELING PELO SILÊNCIO, OU DO GALPÃO DA SENZALA À COZINHA DA CASA GRANDE

Os negros na cozinha
 Os brancos na sala
 A valsa na camarinha
 A salsa na senzala
 [...]
 Os negros são azuis
 Os brancos ficam vermelhos
 E os negros não
 Os negros ficam brancos de medo
 (CALCANHOTTO, 1992)

O *Despertar da Redentora*, um dos filmes de nosso corpus, irrompeu no cinema brasileiro em 1942. Com roteiro de Humberto Mauro, é baseado em argumento da escritora Maria Eugênia Celso, sobre um episódio da vida de Isabel Cristina Leopoldina de Bragança, a Princesa Isabel, que assinou a Lei Áurea, em 1888, documento que oficializava a abolição no Brasil.

O curta-metragem de ficção, em preto e branco, no formato de película de 16 milímetros, tem 18 minutos de duração e foi filmado no Museu Imperial de Petrópolis. A produção é do Instituto Nacional do Cinema educativo (Ince), órgão ligado ao governo Getúlio Vargas.

A obra foi lançada dentro de um período conhecido na história oficial como a Era Vargas, quando o então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, governou o país continuamente, de 1930 a 1945 – sendo a partir de 1937 por meio de um golpe de Estado, sob o pretexto da existência de combater um plano comunista para tomar o poder.

A história narrada em *Despertar da Redentora* remonta a 1862, quando a Princesa Isabel tinha apenas 16 anos de idade. Segundo o relato do filme, a personagem principal não consegue proteger uma jovem escrava contra a violência infligida pela sua proprietária e promete abolir a escravatura no Brasil.

O filme mostra cenas do sofrimento dos negros e é finalizado com uma sequência que inclui a assinatura da Lei Áurea, a abertura de correntes e o sorriso agradecido de um

escravo. bA liberdade, segundo sugere o filme dos anos 40, foi fruto exclusivo da benevolência de uma princesa branca. Este curta-metragem não entra em detalhes sobre a campanha abolicionista, impetrada inclusive por negros alforriados, nem sequer relata os passos econômicos e históricos que já colocavam a escravidão como inviável e levavam a leis libertárias anteriores àquela assinada pela princesa.⁵

Selecionamos fotogramas relativos à cena final do filme para análise. Apesar de O despertar da redentora narrar uma época de transição entre a escravatura e a abolição oficial, o filme é lançado em meados do século XX. Portanto, ele dialoga com uma sociedade pós-abolição, da década de 1940, com todas as suas vontades de verdades e seus modos de objetivação/subjetivação de indivíduos, imersos em um campo de possibilidades de reações. Independente de etnia, somos todos afetados e constituídos por relações de saber-poder de uma determinada época. A maneira como o corpo negro é mostrado no cinema é o que nos interessa; é ela que vai nos fornecer os indícios do exercício das relações de poder da sociedade brasileira naquele momento.

Consideramos aqui que “toda filmagem é uma narrativa [...] ela sempre conta algo para alguém” (ANDRADE, 2013, p.81). Assim, cada plano, ângulo ou movimento de câmera produz sentido ao ser um modo de mostrar um objeto ao telespectador. Interessa-nos observar como o corpo negro é mostrado nas cenas selecionadas, ou seja, como ele é discursivizado pela câmera. Para isso, levaremos em conta também o lugar que o sujeito negro ocupa em relação aos demais componentes enquadrados, sejam pessoas ou coisas.

O enquadramento é uma das noções mais importantes da linguagem cinematográfica. Ele corresponde aos limites do quadro ou espaço visual que está sendo representado e percebido pelo espectador, sob o ponto de vista da câmera. Com relação a esse enquadramento, vamos nos deter a três aspectos: o plano (distância da câmera com relação ao objeto filmado; é a menor unidade da narrativa fílmica; é o intervalo que há entre dois cortes de uma sequência), o ângulo (relação entre a altura da câmera e do objeto filmado) e o movimento (deslocamentos que a câmera faz sobre seu próprio eixo ou saindo dele, com vistas a observar, acompanhar ou descrever o objeto filmado). Ao enquadrar, a câmera está selecionando o que fará parte do filme em cada cena.

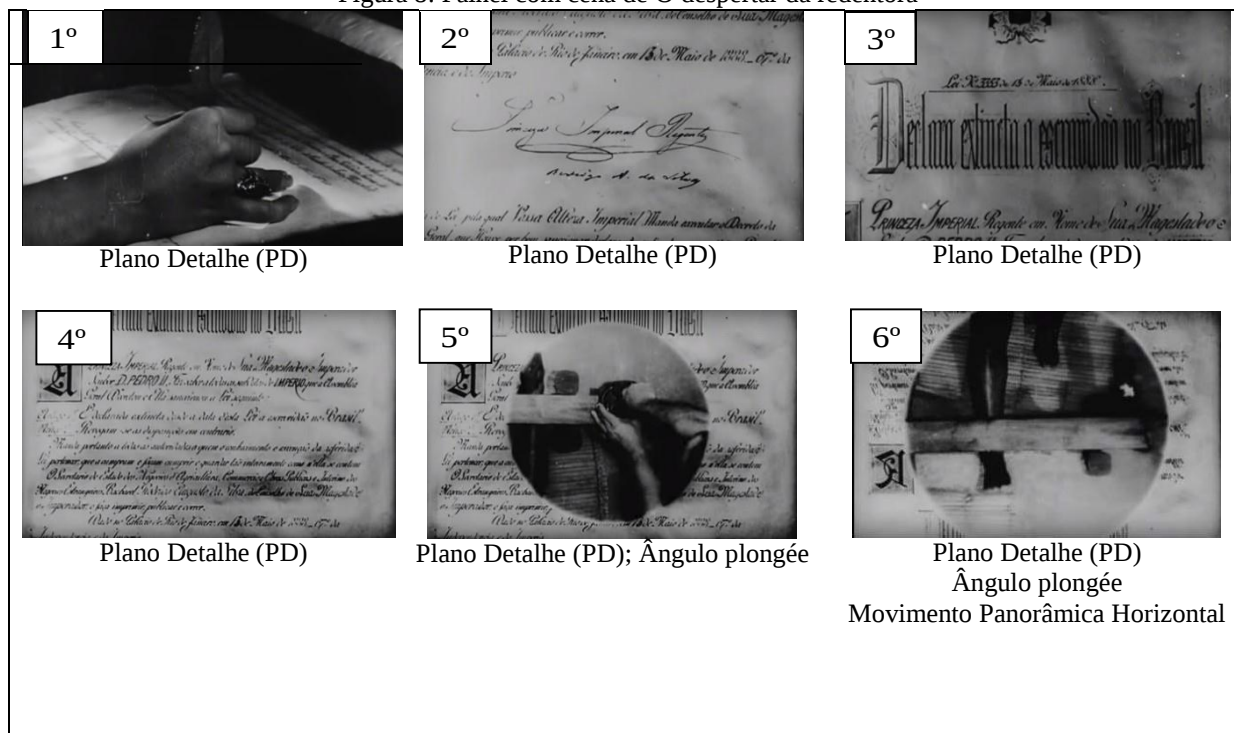
⁵O Ince estava ligado ao Governo Vargas, supostamente utilizado como suporte educacional para levar informação aos locais mais remotos do país. Apesar de produzir filmes até certo ponto ufanistas, com caráter só nacionalista e positivo para o país, isso não tira o mérito da qualidade do trabalho de Humberto Mauro. Esse é considerado um dos mais importantes cineastas da história do país, autor de centenas de obras em curta-metragem e alguns longas.

Também é importante ressaltar que a ilusão da “imagem em movimento”, considerada o coração do cinema, só existe devido a um fenômeno do olho humano, chamado persistência retiniana. Trata-se da capacidade que a retina tem de reter uma imagem por alguns segundos antes dela desaparecer. No caso do cinema, há um intervalo negro, que fica entre um fotograma e outro durante a projeção.

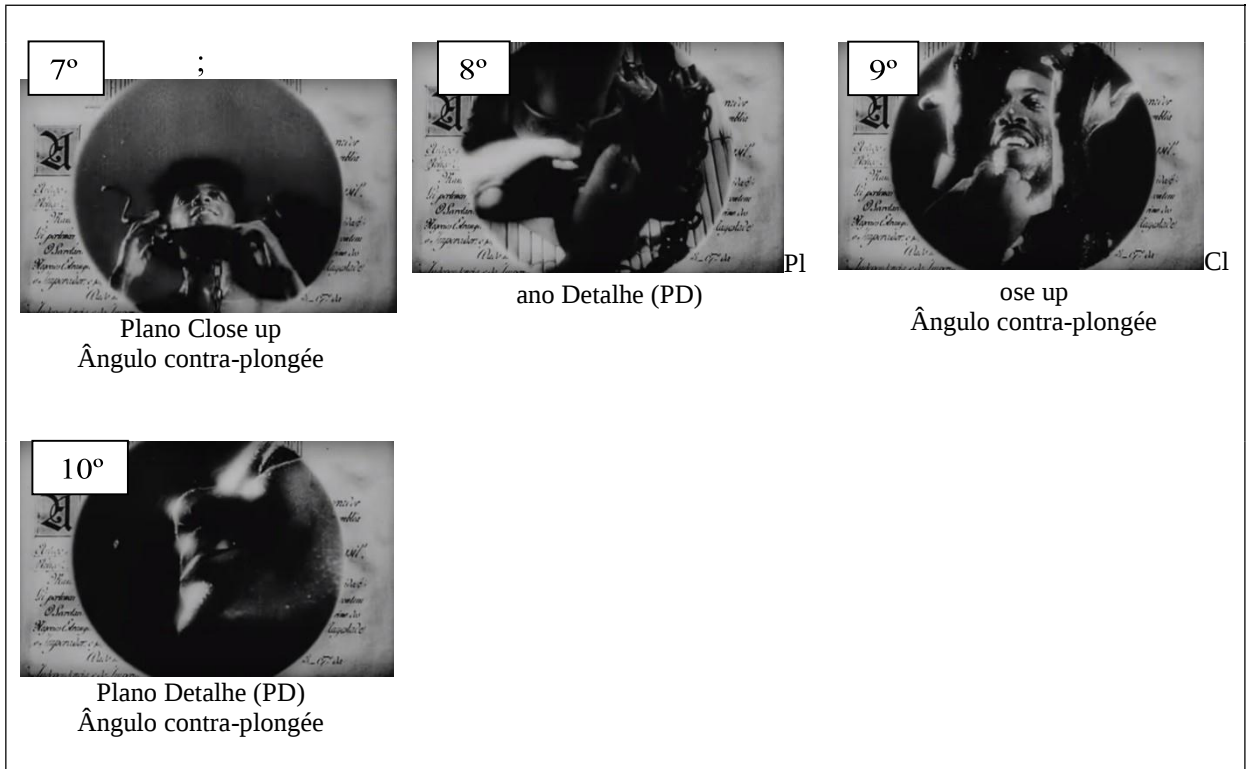
Ao ser projetada uma sucessão de imagens fotográficas numa tela (fotogramas, captados pela câmera), tem-se a sensação de um movimento contínuo. No cinema, essa rapidez de troca é de 24 quadros por segundo. Nos primórdios da sétima arte, essa velocidade era de 16 ou 18 quadros por segundo. Por isso nossa materialidade escolhida para essa pesquisa é formada por fotogramas, que é a menor unidade física da imagem no cinema e assim pode representar cada efeito de plano em nosso olho.

Durante a análise, notamos algumas regularidades na linguagem fílmica do filme O despertar da redentora. Ao tratar o sujeito negro, especialmente em sua última cena (formada pelas imagens incluídas na figura 8), os enquadramentos, geralmente, incluem planos bem fechados, como o Plano Detalhe (PD) e close up. Quanto à angulação, usa-se muito o plongée e o contra-plongée. Já com relação aos movimentos de câmera, a panorâmica (PAN) na direção horizontal é o que prevalece para descrever os objetos filmados.⁶

Figura 8: Painel com cena de O despertar da redentora



⁶ As noções de planos, ângulos e movimentos de câmera estão sendo utilizados conforme noções registradas no livro de Andrade (2013).



Fonte: O despertar da redentora, 1942

O PD é o enquadramento que se atém a uma parte do corpo humano, a exemplo de uma mão, um olho e parte do rosto; ou que se limita a um objeto pequeno mostrado bem de perto. Podemos perceber isso ainda no painel representado na Figura 8 (1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 8ª e 10ª imagem). No close up, enquadra-se o rosto do personagem (7ª e 9ª imagem do mesmo painel da figura 8).

Com relação ao ângulo da câmera, ele é classificado de acordo com a altura que ela filma, tomando como parâmetro o objeto, ou indivíduo enquadrado. Assim, no plongée, a câmera parece mergulhar no personagem, ficando bem acima dele. Esse é o caso da 5ª e 6ª imagem do painel, que apresentam uma captação de câmera alta, mostrando as pernas dos negros que estão deitados na esteira de palha, sendo libertados dos grilhões. Já o contra-plongée é a câmera baixa, invertida ao “mergulho” (na 7ª, 9ª e 10ª imagem).

A 6ª imagem inserida no painel da figura 8 representa um movimento de câmera (Panorâmica) que só pode ser observado melhor durante a exibição do filme. Esse tipo de movimento acontece quando a câmera descreve um objeto ou um personagem na direção horizontal ou vertical. É semelhante a alguém que está com os pés fixos ao chão e observa algo, ao movimentar a cabeça da direita para a esquerda, e vice-versa, ou de baixo para cima

(e o inverso também). Nesse caso, assim como acontece com o ser humano, o eixo da câmera não se desloca, ele não sai do lugar, apenas seu “olhar” “percorre” a imagem.

Como já dissemos, para melhor investigarmos a posição do sujeito infame negro em cada filme, vamos analisar a composição de uma cena completa (formada por vários planos). Assim, o personagem que iremos perseguir em cada uma delas pode ser analisado em comparação aos demais personagens e aos objetos, que aparecem nos planos sucessivos.

Uma vez já apresentada a cena completa de O despertar da redentora, vamos a partir de agora nos concentrar na análise de cada um dos fotogramas. Para isso iremos enumerá-los de acordo com a sequência que eles são citados em nossa análise (e não na ordem que estão na cena original da figura 8). Eles serão mencionados seguindo o fio condutor do raciocínio tomado pela nossa investigação.

No fotograma da figura 9 a seguir, o uso do PD é uma espécie de exclamação; destaca o que deve ser realmente levado em conta na narrativa. Na composição do plano, podemos perceber três elementos importantes. O primeiro deles é a mão direita da princesa Isabel, que chama a atenção pela desenvoltura e elegância com a qual a sucessora da família imperial segura o bico de pena com vistas a deitar as letras de tintas frescas sobre um papel oficial, onde irá registrar sua assinatura redentora.

Figura 9: Fotograma da mão que liberta



Fonte: O despertar da redentora, 1942

A mão, com gestos suaves, é uma unidade discursiva que constrói sentidos; é uma memória externa que nos remete a memórias internas, retomando valores normalizados sobre as mulheres, relativos à delicadeza, fragilidade e feminilidade.

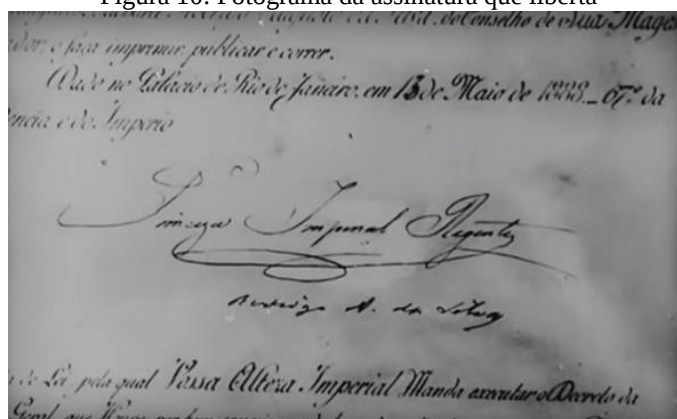
O segundo dos elementos é o anel com o qual a princesa adorna seu dedo anular. Ele nos traz à memória as joias tradicionais das famílias reais. Essa joia na mão da princesa regente constrói um sentido de riqueza, nobreza e autoridade real perante os súditos.

A delicadeza, fragilidade, feminilidade, riqueza, nobreza e a autoridade, porém, são efeitos de sentido que passam por uma atualização no mesmo quadro, devido à presença de um terceiro elemento: o documento imperial. Assim, a delicadeza das mãos vai se transformar em firmeza e elegância; a feminilidade das mesmas mãos vai se revestir de sensibilidade diante da causa dos cativos; e a riqueza/autoridade proposta pelo anel darão realce à benevolência diante da causa dos menos favorecidos – benevolência que só é possível graças à posição que a Princesa Isabel ocupa como sujeito na ordem do discurso.

Esse enquadramento que acabamos de analisar prenuncia o que está por vir: a sanção de uma lei. Um documento oficial do Império é mostrado no filme de perspectivas diferentes, a partir de três fotogramas sucessivos. Todos são apresentados em Plano Detalhe, por ordem de relevância, direcionando o olhar do espectador para o acontecimento da Lei Áurea.

O PD utilizado para narrar o filme funciona como uma exclamação, enfatizando a importância do conteúdo do documento e da iniciativa da princesa regente para o Brasil. Assim, no fotograma da figura 10, a câmera “convida” o espectador a fixar o olhar sobre a assinatura da Princesa Isabel – a mulher branca, benevolente, firme e com autoridade para decidir o destino dos negros e negras do país. Abaixo da assinatura, as primeiras letras de cada palavra são maiúsculas ao ressaltarem o lugar do sujeito princesa na ordem do discurso que ordena algo ou alguém: “Vossa Alteza Imperial Manda [sic]”.

Figura 10: Fotograma da assinatura que liberta



Fonte: O despertar da redentora, 1942

Por intericonicidade, o papel que a personagem do filme assina nos remete à Lei Áurea (Lei Imperial de nº 3.353), cujo documento original está disponível no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, como podemos perceber na figura 11 em seguida.

Figura 11: Lei Áurea



Fonte: acervo digital da Biblioteca Nacional

No próximo plano, o título do documento é que começa a ser enfatizado pelo PD. O verbo que abre a frase é conjugado no modo presente do indicativo (“declaro”), perfilando um sujeito que tem autoridade para determinar ou não algo. Assim pode ser lido pelo espectador: “Declaro extinta a escravidão no Brasil”, como confirmamos no fotograma da figura 12.

Figura 12: Fotograma do título que liberta

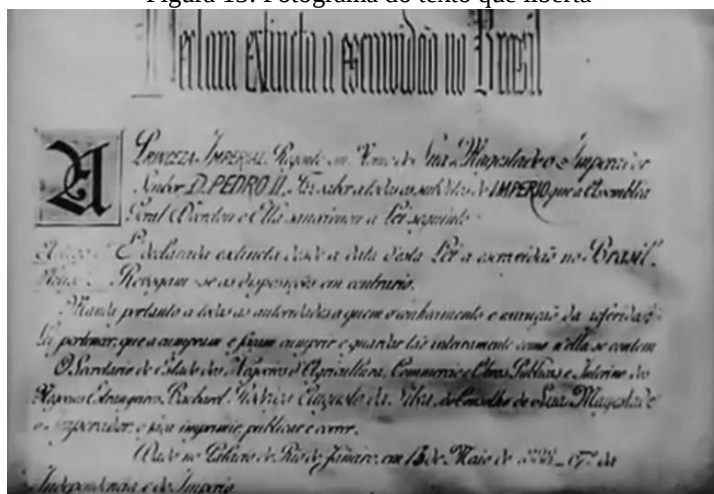


Fonte: O despertar da redentora, 1942

Em seguida, o PD continua em sua função de exclamação (Figura 13). Aqui mais uma vez a posição da Princesa Isabel é bem marcada, classificando-a em seu posto de alteza. O

cargo da regente (“Princesa Imperial”) aparece já no início do texto do documento, em caixa alta. Mais na frente do texto, é possível perceber qual é o “destinatário”, ou “os destinatários” da lei: “[...] a saber todos os súditos”. Isso inclui também o negro na sua classificação de súdito após a sanção da lei. Essa classificação é um procedimento de exclusão dentro da ordem do discurso, segundo pressupostos de Foucault (2004) separando quem manda e quem obedece.

Figura 13: Fotograma do texto que liberta



Fonte: O despertar da redentora, 1942

Todos esses últimos três fotogramas alertam para a “salvação” do sujeito negro pelas mãos do sujeito branco brasileiro, descendente direto do colonizador português (esse, de algoz a redentor). Ao dispor os planos na tela (mostrando assinatura, título e texto), as imagens definem, em ordem decrescente, o que é realmente importante: em primeiro lugar, a redentora Princesa Isabel e sua assinatura (Figura 10); em segundo, a “voz” da redentora, ou seja o fato dela “declarar” (Figura 12) a sua benevolência diante da escravidão; em terceiro e último lugar, os detalhes da lei, incluindo os procedimentos para garantir a liberdade do sujeito negro cativo (Figura 13).

Depois desses pressupostos lançados pelos primeiros fotogramas da cena, relativos à Princesa Isabel e sua atitude de assinar a Lei Áurea, o corpo do sujeito negro vai se apresentar como inscrição de discursos. A maneira como ele deixa se mostrar pela câmera produz efeitos de sentidos do tipo “eu agora existo livre e feliz”. Vejamos, então, a maneira que essa posição discursiva é construída na narrativa.

Seguindo nosso passeio pela sequência final do filme, percebemos mais um Plano Detalhe do documento sancionado. Porém, graças a um recurso de montagem, é exibida uma

sobreposição de imagens. Um efeito máscara surge e vai aumentando, lentamente, a partir do centro do documento. Aos poucos, um novo enquadramento vem brotando. Surge, então, uma imagem limitada por contornos arredondados, “desenhada” bem no meio da lei recém-assinada. Nela, a mão branca de um homem, filmada em Plano Detalhe e com ângulo plongée, aparece. O “libertador” abre os cadeados dos grilhões (Figura 14) para soltar os pés do primeiro sujeito negro que está deitado ao chão da senzala, sobre uma esteira de palha.

Figura 14: Fotograma das mãos abrindo os grilhões



Fonte: O despertar da redentora, 1942

Percebemos, assim, que só depois das imagens que enaltecem o sujeito branco é que o corpo negro começa a ser discursivizado, em sua vida paralela. O “olhar” da câmera não é individualizado, mas percorre o corpo negro, especialmente seus pés, tratando-o como um conjunto de indivíduos amontoados, que terão um novo destino para onde caminhar. Parece classificá-los em um mesmo “balaio”: o da etnia.

Os negros libertos são mostrados por um movimento de Panorâmica (PAN) horizontal, da direita para a esquerda, com altura que caracteriza o plongée e enquadramento bem fechado – Plano Detalhe. A imagem (Figura 15) que segue descreve o corpo negro sendo libertado, um a um, porém continua sem individualizá-lo ou sem ofertar a ele “voz” autorizada no discurso cinematográfico⁷.

⁷ Estamos nos referindo a “voz” como um lugar de autorização de fala, na ordem do discurso.

Figura 15: Fotograma dos pés libertos dos grilhões



Fonte: O despertar da redentora, 1942

É como se a câmera os apanhasse em “cachos”, em meio a uma espécie de colheita sazonal; como se fossem frutas retiradas de uma árvore aos montes; não importa quem é cada um deles, ou suas vidas particulares, nem suas histórias, nem seus desejos.

Outro ponto de destaque é que o corpo negro, nesse primeiro momento que entra em cena, é apanhado pela câmera sempre em plongée. Como lembra Andrade (2013, p.87), “em relação ao objeto de cena, a câmera superior exprime o sentimento de inferioridade, fraqueza, derrota, sofrimento nos personagens. Diminui a importância do sujeito filmado.”

Já o uso de contra-plongée, ou câmera baixa, tem efeito contrário. “Transparece a ideia de grandeza, poder, imensidão, para o objeto filmado. Aumenta a importância do personagem” (ANDRADE, 2013, p. 87). O corpo negro só é assim discursivizado nos fotogramas das figuras 16 (plano close up frontal), 17 (plano close up frontal) e 18 (Plano Detalhe de perfil) a seguir. Porém, mesmo assim, o objetivo é enaltecer a Princesa Isabel.

Figura 16: Fotograma da retirada da “coleira”



Fonte: O despertar da redentora, 1942

Figura 17: Fotograma da retirada das “pulseiras”



Fonte: O despertar da redentora, 1942

Figura 18: Fotograma da liberdade que brilha ao sol



Fonte: O despertar da redentora, 1942

Vale destacar ainda que, no fotograma da figura 16 citada o próprio personagem negro tira os grilhões do pescoço, que o prendem como uma “coleira” sufocante. Ele sorri e usa suas mãos depois de ter os pés descalços libertos, graças às ordens benevolentes da redentora. Seu olhar em close se eleva, produzindo um efeito de sentido de agradecimento a uma força superior divina.

Já no fotograma da figura 17, outro personagem negro sorri e olha em direção às mãos e ao homem branco que abre os grilhões. Produz um efeito de sentido de agradecimento ao indivíduo que o liberta por iniciativa da Princesa Isabel. Enquanto isso, o fotograma da figura 18 mostra o detalhe do rosto em perfil do negro, agora voltado em direção ao sol, que o ilumina em uma suposta nova perspectiva de vida; em direção à esperança trazida pela atitude da regente do Brasil.

É como se uma possível “voz” começasse a ser “ensaiada” nesses três últimos fotogramas citados, especialmente quando o close up e o PD de rostos negros aparecem.

Porém, essa “voz” não chega a ser proferida, pois continua o “sujeito infame” em sua vida paralela, que irrompe na tela do cinema brasileiro só pelo choque com o poder. A expressão facial é de felicidade, mas só constituída graças à referência com o sujeito branco bondoso. Não há questionamento em suas feições, mas a gratidão à ação benevolente da princesa branca.

O fotograma na figura 19 que segue é um PD (dos pés, sendo libertados). Ele intercala o rosto de felicidade de dois negros para justificar o motivo de tanta alegria: a ação da princesa em ordenar a retirada das correntes e a extinção da escravidão no Brasil.

Figura 19: Fotograma do negro liberto das “tornoeleiras”



Fonte: O despertar da redentora, 1942

O discurso do corpo negro no filme *O despertar da redentora*, que enaltece a princesa Isabel, aniquila a possibilidade de equidade entre ambos já que ela é quem tem o poder sobre a vida dele. Afinal, o sujeito negro só passa a existir como cidadão “livre” devido à vontade do sujeito branco, segundo a narrativa desta obra cinematográfica. Ao mesmo tempo, ao autorizar a abertura dos grilhões, Isabel está permitindo ao negro a “liberdade” para convivência com os brancos e pardos; está possibilitando que suas futuras gerações não nasçam dentro das senzalas; que possam até mesmo ter filhos mais miscigenados.

Essas impressões que podem ser extraídas do filme encontram ecos nas “verdades” construídas pelas teses da eugenia no Brasil, que utilizaram como ilustração a tela *A redenção de Cam*, já citada na introdução da dissertação, como ideal de branqueamento. Na pintura de Brocos, graças à intervenção de um pai de tez bem clara, há o apagamento da pele negra ao longo das gerações, em um ato também redentor.

Essas “verdades” eugênicas normalizadas no Brasil do início do século XX são diferentes do pensamento eugenista mundial, sobre o qual falamos superficialmente durante a

apresentação desse trabalho. Na Europa e EUA, as ideias eugênicas surgem em tempos mais remotos e circulam também de maneira mais incisiva no século XIX.

De acordo com Damatta (1989, p.30), o jesuíta italiano radicado no Brasil, André João Antonil, ao observar a sociedade brasileira demarcada por senhores e escravos, registrou em texto que “o Brasil é um inferno para os negros, um purgatório para os brancos e um paraíso para os mulatos”. A expressão, dita no panorama das teorias raciais mundiais, em pleno século XVIII, parece contraditória, pois no estrangeiro a miscigenação era combatida.

Nesse período, especialmente nos Estados Unidos e Europa, as doutrinas raciais não faziam diretamente oposição ao negro, amarelo ou branco, apesar de considerarem uma hierarquização entre elas, tendo a última como superior e a primeira inferior em tudo. Essas teorias se posicionavam contra a mistura entre as raças. O cruzamento entre esses três tipos de classificação da época era visto como um caminho para degeneração de cada um deles, podendo levar até à extinção.

Um dos principais teóricos internacionais sobre o racismo no século XIX, o francês Joseph Arthur Gobineau, também foi diplomata e serviu no Rio de Janeiro, sendo ainda interlocutor intelectual do imperador Pedro II (pai da Princesa Isabel). O Conde de Gobineau chegou a fazer uma previsão catastrófica com relação à miscigenação no Brasil, como lembra o antropólogo DaMatta (1989), que o considera como genitor de um dos pilares mais fortes do preconceito racial nas sociedades hierarquizadas:

[...] foi na previsão de que o Brasil levaria menos de 200 anos para se acabar como povo! Por quê? Ora, simplesmente porque ele via com seus próprios olhos, e escrevia revoltado a seus amigos franceses, o quanto a nossa sociedade permitia a mistura insana de raças. Essa miscigenação e esse acasalamento é que o certificavam do nosso fim como povo e como processo biológico [...] (DAMATTA, 1989, p.32).

Ao contrário de outros países, nossa nação trabalhou a glorificação do mestiço como uma síntese positiva entre as três raças, inclusive disseminando ideias eugenistas de “branqueamento” por meio do cruzamento entre elas. Esse pensamento está reverberado na tela de Brocos, pintor radicado no Brasil.

Considerando os saberes que circulavam na época quando o filme foi produzido no Brasil, podemos dizer que temos dois aspectos semelhantes entre a obra e o cotidiano, produzindo um efeito de sentido sobre a remissão. De um lado, a proposta eugênica de “branqueamento” da população, por meio de sua miscigenação com a supremacia branca, que redime o futuro do povo brasileiro ao gerar o mestiço. Por outro, a princesa com a mesma

“superioridade” étnica que liberta os negros do cativo, redimindo seu destino de escravidão.

Os ângulos contra-plongé, capturando as imagens detalhadas dos rostos negros no filme de Humberto Mauro, os enaltecem. Porém, nesse jogo discursivo, o efeito de sentido de “renascimento” e remissão do sujeito negro termina por ratificar a sua posição de inferioridade social, ao se chocar com a aristocracia soberana branca, que tem o poder sobre a vida e a morte, a liberdade e o cativo. E é só em nome dessa supremacia que as feições dos ex-cativos estão enaltecidas como relâmpagos em uma escuridão.

Com Plano Detalhe e Close up que aproxima-o da câmera, o sujeito negro parece encarar a tela, como se visse nela a liberdade, a princesa, ou o documento que concedeu a sua alforria. O corpo do sujeito negro também aí causa um efeito de sentido de agradecimento, dependência, inferioridade social. Tudo isso classifica, exclui, suprime a “voz” do negro, que se torna sem autonomia na ordem do discurso, sem protagonismo. Ele é tomado como um objeto sobre cujo destino cabe ao branco o poder de decidir. Isso também é discursivizado pelos pés e mãos presas por um troco de madeira, libertadas pela mão branca de seu senhor.

As mãos da princesa no primeiro fotograma, além dos pés, mãos e rostos dos negros “em festa pela libertação” se constituem uma metonímia para o corpo. Descrevem um certo código moral de uma classificação hierárquica político-social; marcam a posição dos sujeitos. E a classificação é um dos procedimentos de exclusão do discurso, segundo Foucault (2004). E nessa ordem do discurso, o sujeito Princesa Isabel é classificada como capaz de governar o outro, libertando-o.

Todo esse jogo de sentidos em torno do sujeito negro está no filme. Ele apresenta a supremacia de uma branca, em uma sociedade predominantemente patriarcal, sobre a população negra (composta por mulheres e por homens também). Portanto, relegando o negro a uma hierarquia inferior entre as etnias.

Outro sintoma desse aspecto hierárquico no filme analisado é a palavra “redentora”, em alusão à Princesa Isabel, que compõe o título da obra cinematográfica de Humberto Mauro. O vocábulo produz um efeito de sentido segundo o qual a atitude da regente, ao assinar a lei, daria redenção aos negros, sendo esses libertos de obrigações servis pela herdeira do trono imperial. Acompanha, portanto, a “vontade de verdade” de uma época que tem nas teorias eugênicas a superioridade da raça branca.

Na rede de memória, a palavra “redentora” ainda nos atualiza o discurso disseminado pela cultura cristã durante mais de dois mil anos, sobre Jesus de Nazaré, como o redentor de uma humanidade pecadora. Esse personagem histórico-religioso seria homem e ao mesmo

tempo Deus; teria se sacrificado pelos humanos em obediência ao seu pai-criador; seria o responsável por “abrir as portas do céu” aos descendentes de Adão e Eva, criaturas desobedientes; assumiria o papel de “cordeiro de Deus imolado”, morto em uma cruz. Ele, por sua condição de sangue real celeste, redimiria os humanos, depois de uma tentativa fracassada na Arca de Noé, quando o Criador teria tentado “selecionar” parte de suas criaturas (amaldiçoadas pelo pecado) por meio de um dilúvio.

Enquanto Jesus de Nazaré, segundo a doutrina cristã, redime os descendentes “selecionados” de Noé ao derramar e assinar com seu sangue real uma cruz, a Princesa Isabel “redime” os negros ao derramar as tintas da pena dourada em sua assinatura sobre uma lei. A “redenção” imperial brasileira a qual o filme se remete, retoma a história contada pelo Novo Testamento e vai bem além. Ela atualiza ainda os sentidos da saga cristã do livro do Antigo Testamento, em um Brasil que vivia a “vontade de verdade” relativa a uma lendária maldição do povo de Cam, usada como justificativa para a existência da escravidão dos afro-descendentes depois da chegada dos europeus na América,

Assim como o Jesus de Nazaré da cultura cristã seria o primogênito do seu pai celeste e dele poderia emanar todas as ordens como herdeiro real, a Princesa Isabel também estaria autorizada, na ordem do discurso, a falar uma nova “verdade” crível e ser imediatamente obedecida graças a seu sangue imperial. Com isso, a palavra “redentora”, que dá título ao filme, gera um efeito de sentido de salvadora suprema; de uma personagem predestinada a assinar a lei que aboliria a escravidão, “redimindo” os negros da difamação de serem os descendentes amaldiçoados de Cam.

Apesar do título de “redentora” nos atualizar todas essas redes de memória, o que podemos perceber na análise do filme, feita nos dias atuais, é a existência de um corpo negro não “redimido” da difamação de serem os descendentes amaldiçoados de Cam. Afinal, são mostrados pela câmera com estando abaixo da pirâmide social e sem “voz” dentro da ordem do discurso, mesmo com a abolição da escravatura. Só emergem como relâmpagos sorridentes e felizes quando “tocam” o poder porque esse quer aniquilá-los da possibilidade de serem humanos iguais aos brancos e livres de hierarquização. E nesse choque com o poder, submissos às decisões de outra etnia, os personagens antes obscuros, emergem como “sujeitos infames”.

Na seção seguinte, vamos continuar investigando o discurso sobre o sujeito negro, mas em outro filme da década de 1940. Nele, apesar de liberto, o sujeito negro está na posição de mulato disciplinado, porém continua sem “voz” dentro da ordem do discurso e sujeito a uma classificação.

3.1. Bastardos e inglórios: da libertação à disciplina

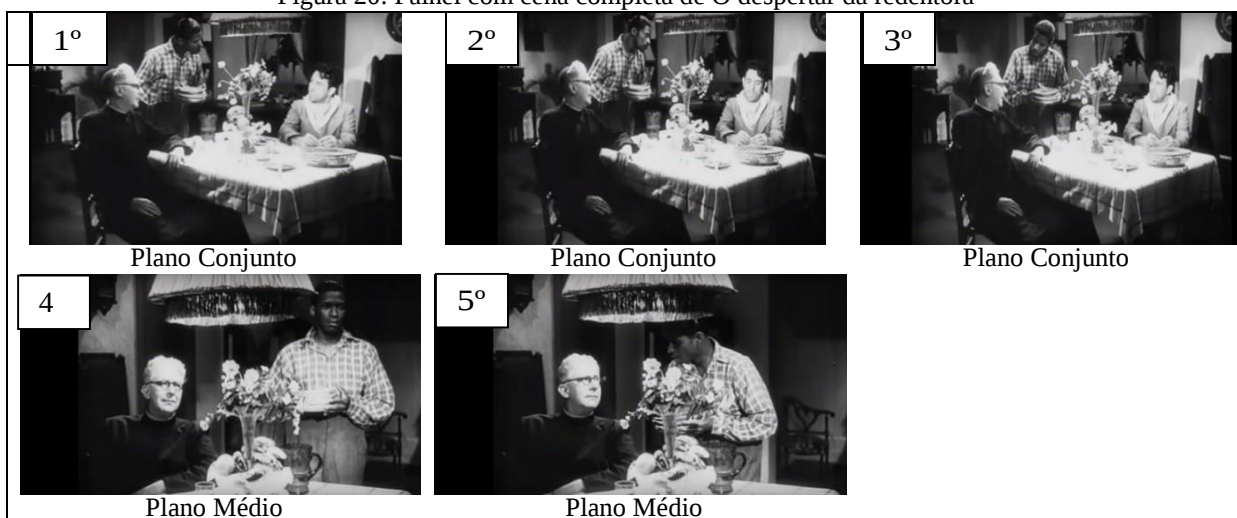
O segundo filme de nosso corpus – *O ébrio*, de 1946 – foi produzido pela Companhia Cinédia S.A, com adaptação, direção e roteiro de Gilda de Abreu. O longa-metragem, em preto e branco, é um drama com uma hora e vinte minutos de duração.

Há apenas três mulatos no filme. Porém, todos são empregados domésticos, obedientes, bondosos, ingênuos, ou abobalhados e admiradores fiéis de seus patrões. Vamos “perseguir” um deles, aquele que trabalha na residência do padre Simão, anexa à sacristia. Em uma quinta-feira, esse religioso acolhe o personagem principal da trama (Gilberto Silva). Esse jovem branco e alcoólatra é oriundo do interior. Ele perambula pela cidade grande depois da ruína de seu pai e da perda da fazenda da família. O grande sonho de Gilberto é entrar para a faculdade de Medicina, mesmo tendo talento para a vida artística e compondo belas músicas.

A cena selecionada se passa em um jantar, na primeira noite de Gilberto na residência do padre Simão. Enquanto o personagem principal relata o infortúnio que se abatera sobre sua família, o religioso escuta e lhe dá conselhos. O mulato Felipe – abobalhado, inerte, com pratos na mão e olhar submisso – só acompanha o diálogo. Ele concorda com tudo que se diz, fazendo breves acenos positivos com a cabeça, mesmo sem sequer ser consultado pelo padre e pelo anfitrião.

O sujeito negro em *O ébrio* é construído dentro da vida íntima de um padre, que é o sacerdote ordenado por uma Igreja cuja doutrina afirma ter sido fundada por Cristo. Porém, o “infame”, em sua vida paralela, não participa ativamente da ceia daquela quinta-feira nem de outras situações no filme. Ao contrário disso, apenas serve. A cena escolhida é composta por cinco planos. Eles estão disponíveis em ordem na figura 20 a seguir.

Figura 20: Painel com cena completa de *O despertar da redentora*



Fonte: *O ébrio*, 1946

Notamos que o Plano Conjunto (PC) é predominante na cena (1ª, 2ª e 3ª imagem). O PC é definido como um plano no qual a câmera revela apenas parte do cenário e pequeno grupo de pessoas. Nele, pode-se reconhecer o rosto do ator, que ocupa um espaço maior na tela. “Ele já apresenta para o narrador os personagens da narrativa” (ANDRADE, 2013, p. 83).

O PC enquadra Felipe e o apresenta no ambiente juntamente com os demais personagens. Porém, o mesmo não participa ativamente do banquete, nem sequer da conversa entre o “bondoso” padre Simão e o personagem Gilberto, pois apenas serve a ambos.

Notamos ainda o uso do Plano Médio (4ª e 5ª imagem), que enquadra o padre e o mulato, a partir da altura da cintura. A distância entre esse plano e a câmera é mais próxima do que a do Plano Conjunto.

Se o PC “apresenta” os personagens ao espectador, podemos dizer que ele também pode colocar cada um em sua posição-sujeito dentro da narrativa. Com relação ao corpo como objeto discursivo, o sujeito negro é descrito em *O ébrio* nesse tipo de plano como servil e domesticado.

No jantar, os três Planos Conjuntos da cena mostram Felipe com o corpo ligeiramente inclinado para frente. A inclinação do empregado em direção ao Padre Simão e a Gilberto são semelhantes, a medida que cada um deles fala. Dentro dessa composição do corpo negro, o PC produz um efeito de sentido de valorização da conversa entre os dois interlocutores do diálogo.

No próximo fotograma (Figura 21), Felipe valoriza a fala de Gilberto, fazendo uma espécie de reverência com seu corpo projetado para frente. Porém, o cantor e compositor sequer o olha, mas direciona suas atenções apenas ao Padre Simão.

Figura 21: Fotograma do criado devotado 1



Fonte: *O ébrio*, 1946

Na continuação do diálogo, Gilberto não fixa mais o olhar no Padre Simão, mas baixa sua vista para a mesa, como se estivesse em lamento e perdido. Nesse momento, além do corpo inclinado, Felipe pende ainda a cabeça para seu ombro esquerdo, como se tentasse ao mesmo tempo compreender o cantor e se solidarizar com sua tristeza (Figura 22).

Figura 22: Fotograma do criado devotado 2



Fonte: O ébrio, 1946

Quando o Padre Simão toma a palavra para dar seus conselhos (Figura 23), é a vez dele ser reverenciado pela inclinação do corpo negro. Vale ressaltar ainda que não apenas nesse plano específico, mas em toda a cena Felipe está a uma distância mais próxima ao religioso do que ao cantor.

Figura 23: Fotograma do criado devotado 3



Fonte: O ébrio, 1946

Nos dois últimos fotogramas do filme, percebemos o enquadramento do Plano Médio, com uma maior aproximação da câmera, que dá ênfase aos conselhos do padre e à necessidade desse ser ouvido e seguido como um exemplo de sabedoria e moral. A postura corporal de Felipe mais uma vez realça esse caráter na produção de sentidos.

O Plano Médio do fotograma (Figura 24), por exemplo, é o único em que Felipe aparece com postura ereta. Porém, ele reproduz a mesma direção do olhar do padre, que escuta o relato de Gilberto (esse não aparece no fotograma). O rosto do empregado doméstico não tem a expressão abobalhada, mas sim serena, ao admirar o jovem que almeja ser médico como percebemos a seguir.

Figura 24: Fotograma do criado devotado 4



Fonte: O ébrio, 1946

Nesse mesmo momento, o corpo negro, posicionado no centro da iluminação da fotografia, surge com vestes mais nítidas: calça de linho, cinto, camisa xadrez de mangas compridas e ensacada. Tanto a postura como as roupas de Felipe promovem um sujeito negro doutrinado pelo “branqueamento”, que segue um modelo de estereótipo cristalizado na época semelhante ao modelo do sujeito branco.

Percebemos que uma vez inserido no ambiente dos lares da classe média urbana, o mulato deixa de lado as roupas de pano grosso e os trajes seminus da lavoura. No filme, ele também não vai usar as vestimentas tradicionais e os acessórios de seus ancestrais africanos, que são marcas de pertencimento a uma etnia inferiorizada pela “verdade” daquela época. Em vez disso, suas vestes produzem o efeito de sentido de um corpo “civilizado” pelas normas de conduta do “branqueamento”.

As roupas de Felipe são ainda testemunhas da posição social privilegiada do patrão, tanto no aspecto religioso como no econômico. As vestes e os pratos que o empregado segura em suas mãos “aniquilam” o mulato como hierarquicamente igual ao branco, a medida que o classifica como inferior. Ele irrompe no filme como relâmpago para enaltecer a “medicalização” do branqueamento e o homem branco, ao mesmo tempo que é excluído da ordem do discurso por um princípio de classificação.

A maneira como o corpo de Felipe é materializado pela câmera nos remete aos modos de objetivação/subjetivação do sujeito, ou seja, aparece como o “objeto de uma determinada

relação de conhecimento e de poder” (CASTRO, 2016). Podemos dizer, então, que essas práticas cotidianas de “domesticação” do vestir e da postura, mostradas no filme, também vão produzindo um sujeito “infame” negro “branqueado”.

Em seguida, no fotograma (Figura 25), também em Plano Médio, a comparação entre Padre Simão e Felipe toma outras proporções e o corpo negro, então, muda de perspectiva. Agora, o empregado não mais imita a mesma direção do olhar do padre para Gilberto. Em vez disso, Felipe concentra sua vista no próprio religioso, prestando atenção aos seus conselhos dados ao cantor.

Figura 25: Fotograma do criado devotado 5



Fonte: O ébrio, 1946

Felipe acena positivamente com a cabeça, em sinal de concordância, com ombros bem arqueados, como se fosse um corcunda, chegando a se agachar para diminuir sua estatura diante do religioso. Essas marcas discursivas retomam em nossa memória a descrição do personagem Quasímodo, em um clássico da literatura universal, publicado em 1831. A obra, escrita pelo francês de Victor Hugo, é intitulada O Corcunda de Notre-Dame. Quasímodo é um homem coxo e deformado, excluído por sua deficiência física, considerada monstruosa; interditado em seu discurso; recluso; vedado ao convívio social e acolhido em uma catedral, por um arqui-diácono, com o objetivo de salvar sua alma.

O corpo negro, em toda a cena escolhida de O ébrio, também é discursivizado a partir do corpo branco; preso à própria identidade determinada por uma técnica de poder, é aquele que se auto reconhece submisso. Note que, nos fotogramas citados, Felipe vira a cabeça para o lado direito ou esquerdo, sempre tentando acompanhar o diálogo entre o padre e o cantor alcoólatra. Nesse gesto, forma ângulos de $\frac{1}{4}$ (cerca de 45 graus do nariz da pessoa filmada com relação à câmera) e frontal (câmera em linha reta com o nariz do personagem filmado).

Felipe, em *O ébrio*, só acena com a cabeça; mais parece um fantasma que passa despercebido; não tem voz naquela ordem do discurso entre um branco Gilberto e seu orientador espiritual, o Padre Simão. Pratos sempre à mão, Felipe só tem “direito” a servir ou concordar com o “mestre”.

Nas entrelinhas de sua existência como sujeito “infame”, o personagem Felipe, assim como os demais de sua etnia, está condenado à maldição de Noé (citada na Introdução dessa pesquisa). “Sujeito a alguém, pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a.” (FOUCAULT: 1995, p.235).

Submisso, agradecido, sem autorização para falar (sem “voz”), tratado pela câmera com vistas a enaltecer o sujeito branco; eis as grades de especificações do filme *O ébrio*, semelhantes às diagnosticadas em *O despertar da redentora*; eis as posições para o corpo negro, relegado à infâmia.

As vontades de verdade que circulavam sobre o sujeito negro também se apóiam nos chamados suportes institucionais, exercendo coerção sobre outros discursos. E o cinema não está imune a essa coação, pois ele também é superfície de emergência de tais discursos.

“É necessário, antes, analisar as instituições a partir das relações de poder, e não o inverso; e que o ponto de apoio fundamental destas, mesmo que elas se incorporem e se cristalizem numa instituição, deve ser buscado aquém” (FOUCAULT, 1995, p 245). Por isso, para buscarmos esse “aquém”, vamos investigar as formações históricas dos discursos sobre o sujeito negro e, a partir daí, entender como se dão as relações de saber-poder.

Com relação às formações históricas, verificamos em nossas investigações que o germen das estratégias de biopolítica e da disciplina do governo federal para a população, na época em que o filme foi lançado, já estava no enunciado cunhado em um dos nossos símbolos nacionais – a bandeira. Criada em 1889, ela proclama a “Ordem e Progresso”. O lema é inspirado pelos ideais do positivismo.

Segundo Paul (2000), a frase retoma a expressão de Augusto Comte, que dizia “o amor por princípio, a ordem por baixo e o progresso por cima”. É uma confissão pública da crença no cientificismo moderno; da ciência como caminho para o progresso de um povo. Cravada em uma faixa branca, que atravessa o diâmetro de um globo azul, a frase representa mais do que um marco divisório político, do Império para a República. Ela aponta os horizontes idealizados pela nação após a proclamação da República, em 15 de novembro daquele ano.

E, na esteira do cientificismo, que foi abraçado no início da República brasileira, estava também a Medicina Social, com suas vontades de verdade sobre o ideal de raça superior, anunciadas e dissipadas institucionalmente com base na eugenia.

Foucault (2012c) observou que a partir do século XVIII a medicina moderna vai operando um papel mais coletivo na sociedade. Esse novo modelo, chamado Medicina Social, é uma técnica de poder e uma estratégia de biopolítica. Ela age por meio da “medicalização”, entendida como um “processo que se caracteriza pela função política da medicina e pela extensão indefinida e sem limites da intervenção do saber médico” (CASTRO, 2016, p. 299).

Se o pano de fundo da Medicina Social é uma tecnologia do corpo social, agindo sobre a população e normalizando condutas, a medicalização tem alcance maior do que o preventivo e assume a função de viabilizar classificações sobre doença e saúde, normalidade e patologia. Sobre o negro recai a classificação de patológico; e a classificação de normalidade é destinada ao branco. A intervenção apontada pelas ideias eugenistas foi o “branqueamento” das novas gerações, por meio do cruzamento da população negra e mestiça do país com o branco.

Ao converter-se em instrumento de normalizações (normas), a Medicina Social governa a vida das pessoas até nos lares, como foi discursivizado no filme *O ébrio*. Nesses ambientes domésticos também há a irrupção dessas “vigilâncias sanitárias”, percebidas na posição dos sujeitos negro e branco e de suas condutas.

Como o biopoder na modernidade age em dois pólos complementares – na maneira de viver da sociedade (totalizante) e na disciplina (individualizante) – os efeitos da medicalização podem ser vistos também na maneira de Felipe agir. Isso inclui a forma como ele se veste, sua subserviência diante do padre Simão e a tarefa doméstica que executa.

A investida do conhecimento científico sobre o corpo social se reveste do saber médico-sanitarista e controla a sociedade em nome da saúde genética da população. Assim, a Medicina Social normaliza os costumes e a moral em casas como a do Padre Simão, com vistas a formar uma sociedade desenvolvida, higienizada e civilizada. A idéia é driblar os mais sombrios horizontes previstos por eugenistas para o povo brasileiro, tido como mestiço degenerado e fadado à extinção.

Essa normalização, inscrita no corpo discursivo do sujeito mulato do filme *O ébrio*, descreve o funcionamento e a finalidade do poder. Podemos ligá-la a ações adotadas pelo executivo e legislativo no período do Estado Novo que eram desdobramentos da ideia da superioridade étnica e do aperfeiçoamento genético para garantir das futuras gerações.

Em nome da promoção da vida da população, com base no saber “científico”, foram sancionadas na época, por exemplo, leis migratórias excludentes. A Constituição de 1934,

com a inclusão de um artigo referente à educação eugênica, também propiciou segregações e classificações entre o normal e patológico.

O historiador e doutor em educação, Aguilar Filho (2011), registrou em sua tese uso da eugenia como um instrumento higienizador em nossa sociedade, especialmente no início do século passado, como podemos destacar:

A República de diferentes cidadanias, com diferentes graus de cerceamentos seria garantida pelo “aprimoramento das raças”, pela implantação de leis e repressões voltadas à regulação comportamental e pela construção de uma “consciência eugênica e higienizada”. (AGUILAR FILHO, p.29, grifos do autor)

Foi a vontade de verdade em torno desse bem-estar comum, advindo do higienismo e da eugenia, que permitiu a elaboração de leis e políticas públicas que ajudassem a gerir condutas. Esse motivo “científico”, baseado na classificação de raças inferiores e superiores, do saudável e do patológico, foi usado pelos legisladores que participaram da Assembleia Constituinte de 1933-34. Estava em jogo, nos argumentos do Estado, o progresso e a produção econômica.

O artigo 5º, inciso VI, da atual Constituição da República Federativa do Brasil (BRASIL, 2007), promulgada em 1988, determina como inviolável a liberdade de consciência e de crença; assegura o livre exercício dos cultos religiosos; garante a proteção aos locais de culto e a suas liturgias.

A Carta Magna, porém, já foi bem diferente. Na versão de 1934, no artigo 138, o documento delegava à União, estados e municípios brasileiros várias responsabilidades. Porém, uma delas, registrada na alínea “b”, chama muito a atenção quando lida nos dias atuais: a garantia da “educação eugênica” (BRASIL, 2017).

Aguilar Filho (2011) analisou a educação eugênica no período que vai de 1930 a 1945 no Brasil. Para isso investigou o caso de 50 órfãos abandonados, na faixa de 9 a 11 anos de idade, majoritariamente negros. Todos eles estavam sobre a guarda do Juizado de Menores do Distrito Federal e foram retirados de um educandário católico da Irmandade da Misericórdia, no Rio de Janeiro, para uma fazenda localizada no interior de São Paulo.

A educação dessas crianças na fazenda, segundo Aguilar Filho, foi precária (estudaram durante um ano apenas), com longas jornadas de trabalho agrícola e pecuário, mas nenhuma remuneração. Os meninos foram vítimas da educação eugênica, que possibilitou a segregação de jovens brasileiros em zonas urbanas.

Ao fazer um levantamento sobre idéias dos educadores da época, Aguiar Filho ressalta que houve uma constante defesa da relação educação e trabalho:

Ainda no mesmo relatório, uma das referências mais importante que apareceu foi a da relação entre educação e trabalho. O trabalho de crianças apareceu ora como empecilho à escola e ora como princípio educativo. Aliás, a defesa de que a educação de crianças e adolescentes deveria servir de preparação para o trabalho, foi uma constante entre os educadores autoritários estudados, muitos defenderam que o aprendizado do trabalho se dava pelo e no trabalho. O trabalho como princípio educativo apareceu com a denominação de “ensino agrícola e de pecuária” (AGUILAR FILHO, 2011, p. 166).

O que é documentado na tese sobre a educação das crianças órfãs nos remete à normalização de condutas por meio do biopoder, atrelado entre do pólo da disciplina (individualizante) e a biopolítica (totalizante). Isso fica mais claro ainda quando Aguiar Filho (2011) aponta uma espécie de militarização do processo educativo. “O aluno aparece como soldado obediente, disciplinado e higienizado, o que pode ser reconhecido na importância dada ao escotismo” (p. 169).

Há uma segregação ao tirar essas crianças, de maioria negra, da capital para outro espaço geográfico como o do interior, “higienizando” a zona urbana de suas presenças. Enquanto isso, no filme *O ébrio*, há uma doutrinação ou disciplina de conduta para que o mulato adulto pudesse se adaptar à “civilização”, permanecendo na cidade, em ambiente doméstico, junto aos brancos. Ao mesmo tempo, Felipe era segregado da participação ativa junto às famílias em momentos íntimos como os das refeições. Em vez de inferiorização dos escravos, há uma inferiorização do trabalhador doméstico mulato, no filme. Tudo isso gira em torno da necessidade de “higienizar” o povo brasileiro não apenas por dentro (geneticamente), mas por fora, em seus comportamentos e aparências.

Outra estratégica de biopolítica da primeira metade do século XX foi o controle de imigração no país, excluindo os povos afrodescendentes, no período pós- abolição do Estado Novo. Nascimento (1978) chega a citar a gestão do Estado sobre os processos migratórios. “Fato inquestionável é que as leis de imigração nos tempos pós-abolicionistas foram concebidas dentro da estratégia maior: a erradicação da ‘mancha negra’ na população brasileira” (p. 71, grifos do autor).

Essa ideia “saneadora”, com incentivo ao cruzamento de brasileiros com brancos europeus, era discutida entre os cientistas da época, que chegavam a prever prazos para a extinção de negros e mulatos em nosso território. “Dentro de um século, ou de três séculos,

isto pouco importa; o que se fazia essencial e indisputável era a necessidade de embranquecer o povo brasileiro por dentro e por fora.” (NASCIMENTO, 1978).

A medida que o governo brasileiro define os critérios de imigração de estrangeiros com o objetivo de miscigenar a população nacional de pele mais escura, é preciso viabilizar esse cruzamento. Para isso, há a tentativa de se homogeneizar os modos de ser do negro em uma “cultura branca”.

Todas essas faces do biopoder, seja no âmbito totalizante da população, seja ligado às condutas individuais, estão arraigadas na eugenia, que por sua vez reside nos alicerces da Medicina Social de então. Lilia Lobo (2008) registra o lugar ocupado pelo sujeito “infame” negro na sociedade brasileira já nos anos que seguem à abolição da escravatura:

Em sua pesquisa sobre as imagens do negro nas seções dos jornais após a Abolição, Schwarcez verifica oscilações entre a figura do humilde serviçal dócil e devotado e a do mais abominável “negro degenerado”. Se durante a campanha abolicionista o negro foi vítima dos instintos bestiais dos senhores brancos, transformou-se logo depois no maior perigo social, delinqüente e portador dos caracteres hereditários das taras e degenerações (LOBO, 2008, p.198).

A constatação de Lilia Lobo, na citação acima, está baseada nas impressões da historiadora e antropóloga brasileira Lilia Moritz Schwarcez, no livro *Retrato em branco e negro: jornais, escravo e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, lançado em 1987. Lobo (2008) ainda descreve o discurso sobre o sujeito “infame” negro no Brasil pós-abolicionista, suscetível a novas sanções:

Do corpo cativo (subserviente ou rebelde) e do ex-escravo trabalhador livre, derivaram também o perigo social, as marcas inatas de suas tendências para o erotismo, a vagabundagem e o crime, as já descritas características do idiota e do imbecil [...] Deles seria possível dizer, quando fora de uso, além de perigosos, serem fardos sociais, um peso morto nas costas da sociedade, por serem ineficientes (não saberem ou não quererem trabalhar) ou deficientes (impossibilitados temporários ou permanentemente para o trabalho). De qualquer forma, seriam objetos de novas práticas (diagnóstico, recuperação e controle eugênico) e de novas sanções (LOBO, 2008, p.143-144, grifos do autor).

Toda essa “verdade” que circulava sobre o negro tem relação com o comportamento do personagem Felipe: em seu corpo discursivo, estão as marcas do humilde serviçal dócil, demente e devotado ao seu patrão. Em sua postura está a disciplina perfeita para a época: um mulato “higienizado” por conviver com um patrão branco, religioso e de “bons costumes”.

Padre Simão “salva” Felipe a medida que o “explora”; há uma higienização do mulato e de seu modo de se vestir, de silenciar e de servir, reconhecendo em tudo isso a sua inferioridade em benefício do homem branco. O “branqueamento” se dá, então, na esfera cultural e religiosa.

Apesar o jesuíta italiano radicado no Brasil, André João Antonil (apud DAMATTA, 1989) ter afirmado que o país era um paraíso para os mulatos, fazendo referência à glorificação desse mestiço rumo ao “branqueamento” da raça, a coisa não mostra ser bem assim nas telas do cinema. Basta vermos como *O ébrio* retrata Felipe. No caso particular desse filme, o mulato ocupa o mesmo lugar social do negro em *O despertar da redentora*: apagado na ordem do discurso, apesar de “branqueado”.

É bom lembrar que é da tese eugênica sobre inferioridade dos negros que vem a palavra “mulato”, designada para o descendente de negro com branco. Ela faz referência ao animal híbrido e estéril, resultado do cruzamento de tipos genéticos diferentes. Ou seja, vem da palavra “mula”, fêmea que resulta do cruzamento entre a égua e o jumento (o macho é o burro).

Sobre isso, DaMatta (1989) explica que teóricos imbuídos das ideias do francês Joseph Arthur Gobineau, que foi interlocutor do imperador Pedro II, também professavam um futuro sombrio para o Brasil, ao condenar o seu “mulatismo”, a exemplo do suíço Jean Louis Rodolphe Agassiz. Eles profetizaram que a miscigenação deixaria uma massa de deficientes nos aspectos da energia física e mental.

A antiga frase de Antonil a qual já nos referimos faz uma referência social e não biológica das raças aos moldes dos eugenistas internacionais como Gobineau. Segundo DaMatta (1989), o pensamento do jesuíta é um sinal que o dualismo “entre o preto e o branco” nunca foi o forte aqui do nosso país, como é nos EUA, portanto, uma questão social.

Entre a infinita variedade de categorias intermediárias (“pardos”, “morenos”, “cafusos”, e outros adjetivos), a mulata é uma dessas variantes, segundo DaMatta (1989), considerada uma “cristalização perfeita”. Mas, sequer a exaltação da mulata aparece latente nessa fase da cinematografia nacional da década de 1940, diferente do que ocorre no cancionário brasileiro da mesma época. O antropólogo escreve sobre os traços de nossa miscigenação:

[...] no caso de nossa sociedade, a dificuldade parece ser justamente a de aplicar esse dualismo de caráter exclusivo: ou seja, uma oposição que determina a inclusão de um termo e a automática exclusão do outro, como é comum no racismo americano ou sul- africano, que nós brasileiros consideramos brutal [...] entre o preto e branco (que nos sistemas anglo-

saxão e sul-africano são termos exclusivos), nós temos um conjunto infinito e variado de categorias intermediárias em que o mulato representa uma cristalização perfeita. (p.33)

Dáí talvez venha o motivo das respostas ao questionário do IBGE sobre as quais já falamos: a negação do “preto” pelos entrevistados em detrimento aos padrões intermediários. Aliás, no Brasil, para algumas pessoas, o “preto” em vez de “negro” é considerado um adjetivo ofensivo nos dias de hoje (ao contrário dos EUA que usa a palavra “black”). Porém, vale salientar que há correntes de movimentos sociais em nosso país que defendem o uso do verbete “preto” em vez de “negro” por esta última se referir, etimologicamente, a características negativas como a de escravo (até os primeiros índios escravizados eram chamados “negros da terra”).

A normalização descreve o funcionamento e a finalidade do poder. Podemos dizer que as regiões de visibilidade (a exemplo de instituições educacionais e políticas) além dos campos de legibilidade (DELEUZE, 2005), presentes no domínio médico da Eugenia e do discurso bíblico, são camadas sedimentares referentes às formações históricas. Elas ajudam a constituir o sujeito “infame” negro brasileiro; fornecem as condições de promoção de uma biopolítica (FOUCAULT, 2012b) voltada à objetivação/ subjetivação do corpo social.

A imagem da mídia, em nosso caso do filme, pode ser considerada como um “operador de memória social” (GREGOLIN, 2006). Partindo desse ponto, o que é visto no cinema nos fornece um olhar subjetivador, com relação ao comportamento dos personagens ditos negros; ao mesmo tempo, produz uma visão objetivadora sobre o sujeito “infame” negro tido como inferiorizado e desprovido de capacidade intelectual, quando comparado ao sujeito branco. Podemos perceber as marcas da constituição do sujeito “infame” negro, quando o corpo é discursivizado sempre com relação ao branco, sua redenção.

É a partir dessas cristalizações sociais que o sujeito negro surge como o “efeito de uma constituição” (CASTRO, 2016, p.408). Em outras palavras, ele é um objeto do conhecimento, imbricado na relação entre saber-poder e ética da década de 1940.

“O exercício do poder consiste em ‘condução de condutas’ e em ordenar probabilidade”, segundo Foucault (1995, p.244, grifos do autor). Ele está mais na ordem do governo, sendo esse termo usado para indicar a forma como as condutas dos indivíduos ou grupos são dirigidas.

Vale aqui salientar que o filme de Humberto Mauro – O despertar da redentora – é uma produção do então Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), órgão federal – um arauto artístico da voz oficial do primeiro governo do presidente Getúlio Vargas. Mesmo não

sendo produzido por um órgão oficial, podemos também perceber no discurso cinematográfico de *O ébrio* as marcas da eugenia, entrelaçada à Medicina Social, que tomou musculatura no Brasil do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

São marcas de um discurso sobre um saber que sulcou desde a educação, considerada meio e caminho ideal para disseminação dessas ideias profiláticas, até a cultura, entrando assim pelos lares brasileiros. E toda essa extensão do biopoder, voltado ao “governo da vida”, tinha como finalidade o sonho forjado de um país moderno e próspero, partindo da ordem para alçar o progresso.

O trecho da música, escolhida como epígrafe de abertura deste capítulo, denota bem como o corpo negro é discursivizado nos filmes *O despertar da redentora* e em *O ébrio*, sempre em relação ao branco, que é sua redenção. O efeito de sentido que traz a frase “Os negros ficam brancos de medo” (CALCANHOTTO, 1992), dentro do assunto de nossa pesquisa, é de subserviência e disciplina. O corpo “infame” teme ultrapassar os limites da norma e termina controlado pelo “branqueamento”, promovido pelas estratégias de biopolítica e pelas técnicas disciplinares.

No próximo capítulo, vamos analisar a constituição do sujeito “infame” negro no filme *Rio, 40 graus*. A produção, lançada na década de 1950, tem tom de denúncia social. Ela apresenta o corpo negro em espaços de contraponto: como trabalhador informal, perambulando na zona urbana, onde reside a população de classe média e local de passagem de “gringos”; e como morador do morro, em um espaço isolado.

4. ENQUADRANDO A “VOZ” DO OBSCURO, OU “EU SOU O SAMBA”

A música dos brancos é negra
 A pele dos negros é negra
 Os dentes dos negros são brancos
 A música dos brancos
 A música dos pretos
 A música da fala
 A dança das ancas
 O andar das mulatas
 "O essa dona caminhando" (CALCANHOTTO, 1992).

O corpo negro continua a trilhar seus caminhos no cinema nacional. Porém, desta vez, seus passos são pelo asfalto, circulando entre o morro e as regiões da cidade onde as famílias têm melhor poder aquisitivo. O filme de Nelson Pereira dos Santos - Rio, 40 graus – foi lançado em 1955. O drama tem uma hora e 40 minutos de duração.

A câmera utilizada para captação das imagens foi cedida pelo cineasta Humberto Mauro, que na época era diretor do Instituto Nacional de Cinema (Ince), um órgão do Governo Vargas, criado com objetivo de trabalhar as produções cinematográficas em sala de aula. A instituição existiu de 1936 até 1966, produzindo ou apoiando mais de 400 títulos.

Antes de nos concentrarmos na análise específica da cena selecionada para o nosso corpus, vamos fazer um passeio geral pela história narrada em Rio, 40 graus. Assim, poderemos situar melhor a sequência escolhida para este estudo e nosso foco na personagem Elvira, mãe de Jorge. A única vez em que seu nome é pronunciado no filme, pela sua vizinha, soa como “Ervira”. Isso nos leva ao nome próprio Elvira, mesmo que a atriz e a personagem não estejam citadas na ficha técnica.

Rio, 40 graus possui vários núcleos de personagens, que são narrados, paralelamente, deixando um pouco de lado a existência de um “personagem principal”, comum no cinema. Com isso, a impressão é que o importante a ser mostrado são as vidas cotidianas e não uma só vida em particular. Porém, para o desfecho dessa ficção, o diretor vai se concentrar em dois

personagens de um dos núcleos, que resumem bem a mensagem desse longa-metragem:

Elvira e seu filho Jorge.

A história contada em *Rio, 40 graus* se passa em um domingo de verão, no Rio de Janeiro. A estação climática mais quente do ano favorece o turismo e o comércio ambulante na capital fluminense. Nesse cenário, em um dos núcleos de personagens, cinco garotos pobres – sendo todos negros, ou mulatos, moradores do Morro do Cabuçu, na Zona Norte da cidade – aproveitam para vender amendoim nas praias da Zona Sul.

O filme começa com imagens aéreas das praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, seguindo depois para a região do morro, na Zona Norte. Depois, já em solo, começa uma cena na escadaria do Morro do Cabuçu. Negros e mulatos sobem os degraus com latas de água na cabeça. Os mestiços de pele mais clara descem as escadas, bem arrumados, em direção ao trabalho.

Ainda nessa cena do filme, o negro Joaquim, que é idoso e pai de família, desce as escadarias para tomar cachaça no boteco e frequentar a rinha de galo, sob o álibi de conversar com o “compadre”, enquanto a esposa tenta convencê-lo a ir à feira. Joaquim é um trombonista frustrado e vive a recordar seus tempos áureos, quando empunhava seu trompete para tocar as marchinhas de Carnaval.

O filho de Joaquim é Zeca, um garoto mulato que se recusa a descer as escadarias e buscar mais água para a mãe, alegando que vai trabalhar, ou seja, vender amendoim. O seu objetivo é vender seu produto para fazer uma “vaquinha” com outros quatro amigos para angariar “50 pratas” e assim comprar uma bola de futebol, por isso sua pressa em sair para a Zona Sul naquele domingo ensolarado e repleto de turistas nas ruas.

Já a filha de Joaquim, Alice, é rainha da escola de samba do morro e tem a pele mais clara. Ela desce bem arrumada pelas escadarias. A esposa de Joaquim (mãe de Zeca e de Alice) é uma mulher gorda, com pele morena clara, e costuma usar um grande lenço cobrindo os cabelos. Ela nos remete à imagem da “ama de leite” ou da Tia Anastácia das histórias do Sítio do Pica-pau Amarelo (romance infanto-juvenil de Monteiro Lobato).

O outro menino do grupo de vendedores de amendoim é Jorge, que precisa deixar sua mãe negra, que está acamada, em um dos barracos do morro, para vender o produto. Apesar de convidado pelos amigos para participar da “vaquinha” da bola de futebol, seu principal objetivo é trazer remédios para sua genitora (Elvira). Ela, naquele dia, almoçará a carne ofertada pela vizinha (a mãe de Zeca), pois não teve como ir para seu trabalho de diarista.

O terceiro garoto é Paulo, um mulato órfão de pai e mãe. Ele é o menor de todos os cinco amigos do grupo que vende amendoim. Sem barraco, vive no morro, graças à

benevolência dos moradores, em especial de Dona Elvira, que cuida dele. O quarto menino é Xerife, que parece ser o líder dos vendedores mirins. E ainda há Sujinho, outro mulato que faz parte desse núcleo. Todas as cinco crianças são atores “naturais”, ou seja, não profissionais. Cada um escolhe um ponto turístico para negociar seus produtos naquele domingo ensolarado. Ao longo do filme, os sujeitos negros ou o mulato do morro aparecem em diferentes lugares sociais. Entre essas posições está “o menino trabalhador”, que ajuda no sustento de casa e provê os próprios brinquedos de sua infância; “a criança de rua”, perambulando entre os membros da aristocracia branca, nos bairros da Zona Sul carioca; “o pai de família, músico, frustrado, alcoólatra e malandro”; “o bicheiro”; “o viciado em briga de galo”; “a mãe de família moribunda”, dependente financeiramente de seu filho adolescente, vendedor de amendoim; “o sambista”, que se traja de terno e sapatos sociais na festa da escola e samba; “o bom negro trabalhador”, encarnado no personagem Alberto, que é funcionário de uma tecelagem, engravatado e noivo da rainha mestiça da escola de samba; entre outros tipos normalizados.

Há ainda os lugares sociais para o mestiço, a exemplo do “malandro carioca de blusa estampada”, encarnado no personagem Valdomiro, apaixonado por Alice, que por sua vez está noiva do “bom negro trabalhador”; “a rainha da escola de samba”, que é a personagem Alice, irmã de Zeca, noiva de Alberto e que pretende casar e morar fora do morro. Isso sem falar posições do sujeito branco da Zona Sul – “o frequentador das praias”; “o espectador dos clássicos do futebol carioca nos estádios”; “o guarda civil ou policial”; “o político fútil”.

Na época em que foi filmado Rio, 40 graus, o morro “exalava” na tela ares bucólicos, inclusive com chão de terra batida em seu sopé, onde se localiza uma feira livre e um espaço para as crianças jogarem futebol. Por outro lado, o ambiente é humilde e as condições de seus habitantes são de pobreza.

Jorge, que deixou a mãe moribunda em casa, escolhe a praia para “trabalhar”. Lá perde todos os amendoins depois que uma mulher da Zona Sul esbarra em seu balde, que contem a mercadoria. O conteúdo cai na areia da praia, sendo arrastado pelo mar. Precisando levar dinheiro para casa, ele resolve pedir ao acompanhante da mulher responsável pelo incidente que pague pelo produto avariado. Em resposta, o homem ameaça chamar a polícia. Enquanto isso, um senhor bem vestido, que passa no momento, escuta a discussão e insinua que os pais de Jorge seriam criminosos por largarem o filho na rua.

Diante da recusa do casal em minimizar seu prejuízo, Jorge não vê outra alternativa a não ser pedir esmola para conseguir dinheiro e pegar uma condução de volta para casa. Mas, a tentativa fracassa logo no início, pois não ganha um centavo sequer com essa empreitada.

Quando está desanimado, aparece um garoto mestiço, com cerca de 10 anos de idade, que traga um cigarro com gestos de malandro, acostumado a pedir dinheiro nas ruas da Zona Sul. O infante o aconselha a “mentir” para os transeuntes, dizendo que a mãe está muito doente.

O conselho, porém, não é mentira para Jorge, pois de fato sua mãe está moribunda em casa. O vendedor de amendoim tenta o argumento sugerido pelo garoto de gestos adultos e logo conquista a benevolência das pessoas. Com isso, dinheiro e moeda começam a chegar facilmente em suas mãos e bolsos.

O que Jorge não esperava era que seu sucesso como pedinte causaria inveja a outros garotos mestiços, mulatos e negros que circulavam pela redondeza. Eles também almejavam os trocados cedidos pelos turistas e pelos frequentadores e moradores da Zona Sul. Vários meninos, então, se empenharam em perseguir Jorge, que parte em fuga. Ao tentar alcançar um bondinho e se livrar de seus algozes, ele cai no asfalto. Em seguida, é atropelado por um carro com placa do Distrito Federal (na época, Rio de Janeiro) e ali mesmo morre.

Gostaríamos de ressaltar que nessa cena de perseguição, quando Jorge tenta alcançar o bondinho, é mostrada a parte traseira desse transporte sob o ponto de vista do olhar do personagem, com imagens balançadas e trepidantes. No cinema, essa tomada se chama Câmera Subjetiva. Estamos fazendo essa observação técnica porque é justamente esse tipo de “olhar” que será retomado pela mãe de Jorge, na cena que faz parte de nosso corpus.

Fazer um filme tendo como maioria personagens negros e mulatos, misturados aos brancos da Zona Sul; ou ainda realizá-lo mostrando negros e mulatos junto aos mestiços, em ambiente como o morro, não era até então algo comum no cinema brasileiro. Esses dois fatores trouxeram alguns contratempos para o diretor de *Rio, 40 graus*. Em entrevista, concedida a Ramos (2007), Nelson Pereira dos Santos relata:

Escrevi o roteiro do *Rio, 40 graus*, mas não consegui produção, pois ninguém queria fazer um filme com personagens negros na sua maioria. Havia um grande preconceito contra o negro no cinema carioca, preconceito que foi engrossado quando os dois primeiros filmes da Atlântida foram lançados e não tiveram boa bilheteria. O primeiro contava a vida do Grande Otelo e se chamava *Moleque Tião*. Foi destruído no incêndio da Atlântida e não há cópias do filme. O segundo – *Também somos irmãos* (1949) – continuou insistindo no tema da discriminação racial. O roteiro era de Alinor Azevedo e direção de Zeca Burle (José Carlos Burle). Desse ainda há uma cópia. Permaneceu também a ideia de que filme que tem a presença de negros não tem sucesso. (RAMOS, p.327).

Três aspectos da linguagem cinematográfica de *Rio, 40 graus* chamam a atenção e têm uma certa regularidade no filme. Um deles é a Câmera Subjetiva. “O que está sendo mostrado

é porque o personagem está vendo” (ANDRADE, 2013, p.85). Ela corresponde ao olhar do personagem, um recurso para mostrar seu estado psicológico. É uma maneira ainda de inserir o espectador na cena, fazê-lo experimentar a ação de um determinado ponto de vista, como se a imagem fosse gerada e movimentada por seus olhos.

O outro aspecto é o uso de planos de conjunto. Ele capta a imagem de um cenário onde duas ou mais pessoas podem ser identificadas facilmente. Serve ainda para apresentar o local onde será desenvolvido o resto da cena nos demais planos. Em *Rio, 40 graus*, esse plano é bastante explorado nas cenas em ambientes abertos (externas), mostrando a relação entre os vendedores de amendoim e os personagens do “mundo” da Zona Sul.

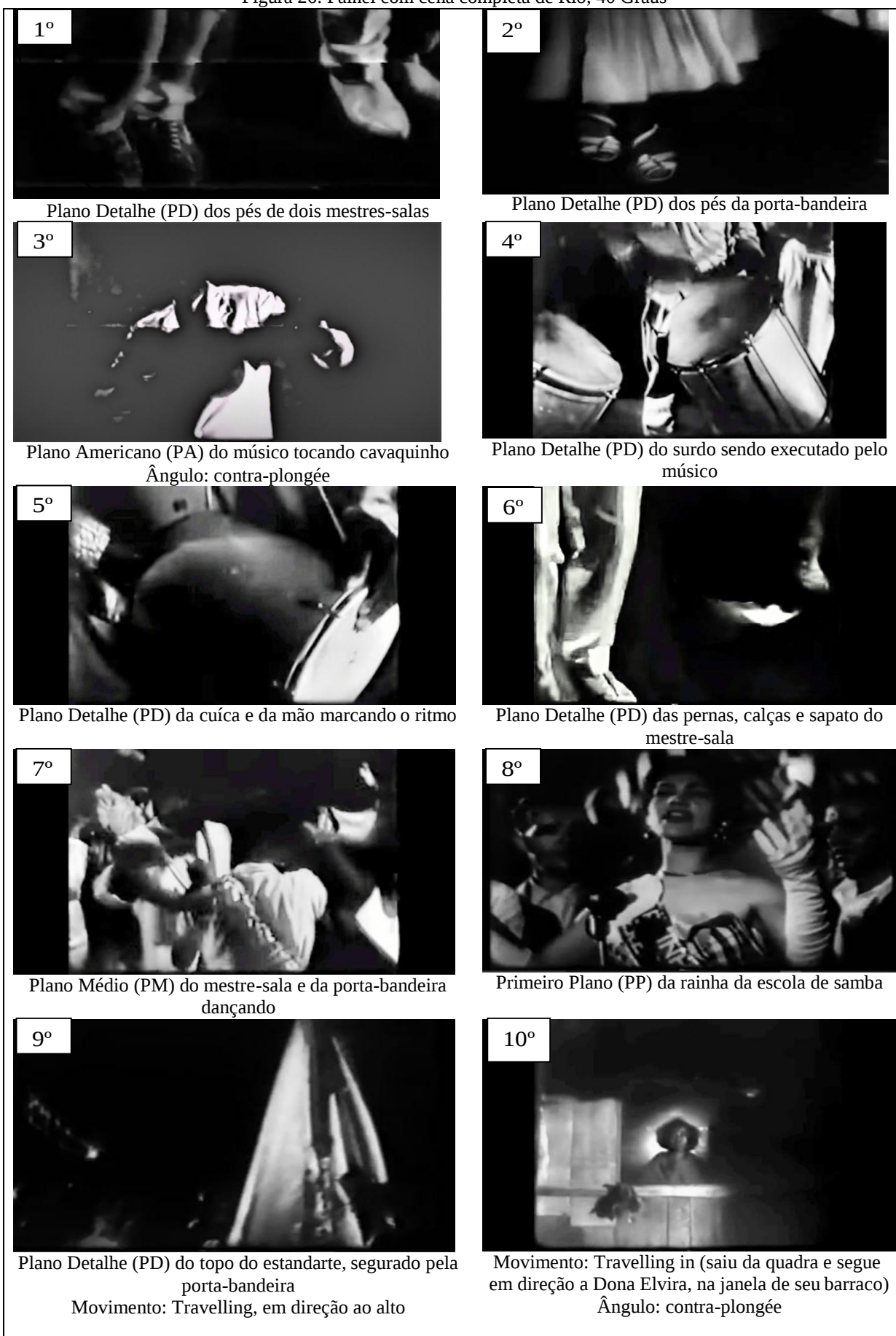
O Plano de Conjunto também é bem usado para retratar o relacionamento entre os moradores do morro, nesse ambiente. É como se o uso do recurso estivesse sempre reunindo negros e brancos, com suas diferenças sociais; ou aglutinando os negros e mulatos dentro de seu próprio espaço, formados por pessoas que têm em comum uma identificação com o samba.

O terceiro aspecto persistente é o uso de planos bem fechados, como o close up e o Plano Detalhe (já definidos nesta pesquisa). Esses dois recursos são usados para dar mais ênfase a características e conceitos normalizados sobre o negro. Ou seja, o espectador vai se identificar com o que vê nesses dois tipos de planos porque são “verdades” de sua época.

Tomando como base essas persistências de enquadramento e de movimento de câmera, escolhemos como nosso corpus a última cena de *Rio, 40 graus*. São 11 fotogramas, entre os quais ainda identificamos três outros tipos de planos (Primeiro Plano, Plano Geral, Plano Americano), um movimento de Travelling in, além de um enquadramento em ângulo contra-plongée. Falaremos sobre essa sintaxe cinematográfica e seus efeitos de sentido ao longo da análise.

A cena retrata a festa de coroação da rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, Alice, que foi reeleita. Integrantes da Escola de Samba Portela também foram convidados para a comemoração e participam da cerimônia, que mais parece uma grande confraternização de Carnaval. Confira a ordem dos planos que compõem toda a sequencia, no painel descrito a seguir (Figura 26):

Figura 26: Painel com cena completa de Rio, 40 Graus





Plano Geral (PG) da Zona Sul
 Câmera Subjetiva, saindo a partir do olhar de Dona Elvira em direção à vista do Rio de Janeiro
 Movimento: Panorâmica horizontal (da direita para a esquerda)

Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Na cena apresentada, vemos os participantes da festa, a maioria negros e mulatos, se entregando ao ritmo do samba. Seus pés são captados pela câmera em Plano Detalhe. Em seguida, um músico toca um cavaquinho, em Plano Médio (PM), mostrado na tela a partir da cintura. Instrumentos de percussão, como o surdo e a cuíca, também são enquadrados em detalhe (PD), assim como a calça comprida branca do mestre-sala.

Outro Plano Médio mostra a dança do mestre-sala e da porta-bandeira, que giram lentamente em reverência ao estandarte. Depois, em Primeiro Plano (quando a figura humana está enquadrada do busto para cima), a rainha coroada, com as mãos levantadas, entoia o samba A voz do morro, música do compositor carioca e portelense Zé Ketí.

Enquanto as imagens passam, plano a plano, podemos ouvir as vozes uníssonas das pessoas reunidas na quadra da Escola de Samba Unidos do Cabuçu. Elas estão embaladas e ritmadas por instrumentos de corda e de percussão, respectivamente, cantando a música de Zé Ketí. A letra faz alusão ao samba e ao fato desse ser “a voz do morro”; de ser “natural do Rio de Janeiro”; de querer “mostrar a todos” seu “valor”; e de assim “levar alegria para milhões de corações brasileiros” (RIO, 40 graus, 1955).

No final da cena, a câmera vai se movimentando em Travelling vertical para cima (sai do próprio eixo, como se deslizesse), seguindo detalhadamente (em PD) a extensão do mastro no qual está preso o estandarte, ou a bandeira da escola de samba. A câmera continua seu percurso de subida e, lentamente, vai saindo do ambiente onde acontece a festa, passa por ramos de árvores, até alcançar a sacada da janela de um barraco. Lá, debruçada no parapeito, a mãe de Jorge observa a paisagem e olha para o céu como se suplicasse algo.

Ao se aproximar de Dona Elvira, a câmera continua seu deslocamento para cima, como se acompanhasse o “olhar” da genitora. Ao alcançar a escuridão, a filmagem faz uma

espécie de “mergulho” no pensamento da mãe de Jorge. Assim, o próximo enquadramento, começa com uma Panorâmica Horizontal (nesse recurso, a câmera permanece fixa sobre seu próprio eixo, que pode ser um tripé, e faz movimentos da direita para a esquerda).

O deslocamento de câmera simula o olhar de Dona Elvira (recurso cinematográfico chamado de ponto de vista da personagem, ou Câmera Subjetiva). Ela se movimenta saindo de trás das folhagens (à direita da mãe de Jorge) até se fixar nas luzes da Zona Sul do Rio de Janeiro (à esquerda), capital do Brasil na época. Essa paisagem é enquadrada em um Plano Geral (PG), cuja função é descrever um ambiente grande onde algo, ou alguém, na narrativa, está situado. Dona Elvira procura seu filho na imensidão urbana contemplada. Até nesse momento, o som dos batuques e da cantoria continua “invadindo” as imagens. Diz parte da letra do enredo, cantada na última cena no filme de Santos (1955):

Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz
Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim, senhor
Quero mostrar a todos que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros
Eu sou o samba
Sou natural aqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros (RIO, 40 graus, 1955)

Agora, nosso próximo passo é “analisar”, discursivamente, essas imagens que foram ordenadas no painel, seguindo por partes, no batimento entre a descrição e a interpretação. Só assim vamos conseguir entender a constituição do nosso personagem escolhido: a mãe de Jorge, Dona Elvira. Para isso, primeiramente, iremos nos ater ao corpo do sujeito negro e perceber como ele é materializado pela câmera em toda a cena, construindo “efeitos de sentido”.

Notamos, na cena descrita no painel, uma materialidade repetível, que diz respeito ao Plano Detalhe (PD). Eles são utilizados para dar ênfase a três aspectos: os instrumentos musicais; a coreografias ritmadas pelos pés do mestre-sala e porta-bandeira; e ao estandarte da escola de samba. Dos 11 fotogramas escolhidos para nossa análise, seis enquadramentos são desse tipo. Eles ligam o corpo negro à música, dança, instrumentos, escola de samba e Carnaval.

Os instrumentos musicais, mostrados em Plano Detalhe, são uma espécie de extensão do corpo do sujeito negro. O enquadramento fechado ressalta a simbiose entre o morador do morro e a produção do som e do ritmo do samba. O surdo, que aparece no fotograma da figura

27 abaixo, por exemplo, é um instrumento de percussão que marca a cadência do ritmo. Ele define a “pulsação” do samba e se assemelha à batida de um coração.

Figura 27: Fotograma do negro e o surdo



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

O enquadramento nos mostra as baquetas nas mãos do músico negro, investindo contra o couro do surdo (enquanto os dedos e as palma da outra mão moldam a vibração). Nele, retomamos em nossa memória o som operado por esse instrumento. Em consequente, remetemos por intericonicidade ao músculo cardíaco a pulsar. Essa imagem interna produz efeitos de sentido como vida, emoção, paixão, alegria.

Já a cuíca, no fotograma da figura 28 a seguir, também em PD, é um tambor de fricção que libera um som como um “grunhido”, durante sua execução. Ora parece a fala humana, ora assemelha-se ao som de diferentes animais, dependendo da maneira como o músico a toca, em um timbre mais grave ou agudo. O Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira (2017) explica que os escravos vindos de Angola e Congo para o Brasil reinventaram esse instrumento que era um “membranofone de fricção”.

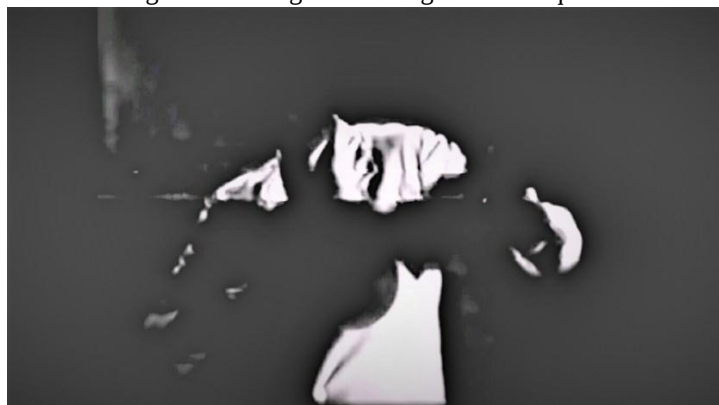
Figura 28: Fotograma do negro e a cuíca



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Enquanto isso, o cavaquinho, mostrado em um Plano Médio no fotograma da figura 29, é um instrumento que tem o som mais agudo entre os instrumentos melódicos do samba, destacando-se assim dos demais. O enquadramento mais aberto busca mostrar o corpo negro não só ligado ao instrumento, mas também à sua conduta, no modo de vestir. O músico está de terno, retomando o sentido de elegância dado aos trajes formais, típico do sujeito branco.

Figura 29: Fotograma do negro e o cavaquinho



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

De acordo com o Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira (2017), há mais de uma versão para a origem do cavaquinho, sendo uma delas a grega. Mas o instrumento só teria sido difundido pelos portugueses no Brasil no século XIX. Tornou-se indispensável, desde 1870, nos acompanhamentos de gêneros como choro, que é um estilo musical “mestiço” pelo abasileiramento de ritmos africanos (lundu e batuque) e de danças de salão européias (polca e valsa). Percebemos que o “branqueamento” do sujeito negro nesse Plano Médio pode ser tanto nas vestes, que ficam mais expostas na tela, devido ao plano aberto do enquadramento, como no instrumento do samba.

Para entender esse “branqueamento” nas manifestações culturais realizadas pelos negros é importante destacar as técnicas de biopolítica que tinham como alvo o corpo totalizante da população, na promoção de sujeitos do trabalho, dóceis e civilizados. É que logo após a abolição, ainda no final do século XIX, muitos ex-escravos se recusavam a trabalhar novamente nas fazendas, tentando escapar de trabalhos abusivos, segundo registrou Ferreira Lobo (2008). Eles passaram assim a perambular pelas estradas e viver de “bicos”, sem emprego de horas fixas.

O estado, e a burguesia em particular, tinham duas preocupações em especial com esse cenário. A primeira delas era convencer o negro alforriado das vantagens “civilizatórias” do trabalho remunerado e com horas expressas. A segunda era ter o cuidado de não incentivá-los

à ambição com vistas a uma ascensão social por meio do trabalho. “Não foi simples a produção de um sujeito do trabalho, dócil e crente nas vantagens da perda de sua autonomia em face do controle disciplinar de seu tempo e de seu esforço. Várias medidas foram tomadas” (LOBO, 2008, p. 231).

No Rio de Janeiro, por exemplo, havia um controle das horas de folga do trabalhador negro. Isso incluía repressão em botequins, praças, locais de jogos, entre outros lugares. “A identificação do pobre e do negro à malandragem e à baderna sempre os condenavam sumariamente à cadeia” (LOBO, 2008, p. 232).

Essa pretensão de transformar o ocioso em um homem trabalhador possibilitou a promoção de alguns projetos parlamentares, como o da criação de colônias de trabalho obrigatório, que eram destinadas aos chamados vadios. “Para regenerá-los, submetendo-os à reforma moral pelo trabalho” (LOBO, 2008, p. 232).

Essa busca pela docilização do trabalhador negro continuou no início do século XX. Ela tinha como justificativa as teorias eugênicas, adotadas pela medicina legal, e propunha medidas jurídicas aliadas às orientações médicas, como também registrou a historiadora Nancy Leys Stepan:

Em uma terceira variante de eugenia no Brasil, fundada em círculos de medicina legal, os problemas de crime e responsabilidade legal eram intimamente vinculados à questão racial e eugênica. Afrânio Peixoto escreveu várias obras com temas eugênicos, enfatizando a importância da medicina eugênica para o trabalho policial e advogando, de modo geral, a cooperação entre as profissões médica e jurídica (STEPAN, 2004, p. 344).

A docilização do trabalhador – com a repressão das horas ociosas gastas pelos negros em diversão – foi um passo para a repressão e o controle de manifestações culturais de matriz africana. E o samba pega carona nesse estigma de marginalidade, precisando se “branquear” para se transformar em uma “voz” possível na ordem do discurso.

No início do século XX, negros, pobres e moradores de cortiços eram “invisíveis” para a imprensa brasileira, que assim contribuía para o apagamento cultural dessas comunidades. Alia-se a esse fato a reforma higienista, promovida por Pereira Passos, que foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro, entre 1902 e 1906.

Entre as medidas adotadas pelo então prefeito Pereira Passos, com a justificativa de modernização urbana do Rio de Janeiro e combate à insalubridade, estava a demolição do Rio colônia. A iniciativa inclui a derrubada de casas, particularmente, dos cortiços, na região do porto, conhecida como Pequena África. Lá era o reduto de resistência dos negros, incluindo

aqueles oriundos da Bahia, estado onde nasceu o samba de roda, que é a raiz do samba carioca. No local alvo das medidas do governo municipal, existiam as chamadas casas das “tias” (mães de santo baianas das casas de candomblé), onde sambistas se reuniam para realizar manifestações culturais. Toda essa população é deslocada para lugares mais distantes como morro e subúrbios, formando futuramente as favelas.

Diante de técnicas de biopolítica, que envolvem a docilização do trabalhador e uma política de higienização de segregação da população negra, podemos perceber a absorção do samba pela sociedade carioca como um processo conflituoso. Esse estilo musical – não como o conhecemos hoje, mas de maneira embrionária – só começará a ensaiar sua popularização depois da década de 1920.

Isso ocorreu na época que o conjunto musical Oito Batutas, formado por maioria negra, e liderado pelo flautista Pixinguinha, se apresentou na Europa. Mesmo sem grandes destaques nos jornais franceses, que se limitaram a pequenas notas na agenda cultural, o grupo fez uma temporada em Paris, tocando um repertório formado por música popular brasileira.

Embora fosse um chorão (especialista em choro), Pixinguinha é um dos músicos mais simbólicos na construção do samba carioca devido ao seu trabalho de compositor, instrumentista e arranjador. Na volta da França, que vivia e efervescência do jazz, o grupo Oito Batutas implementou sua indumentária, passando a utilizar paletós, e acrescentou novos instrumentos, como sax e até mesmo a bateria.

Em entrevista ao Jornal Nexo, o jornalista e pesquisador Lira Neto, autor do livro Uma história do samba: as origens, fala sobre o resultado de suas pesquisas sobre o tema. Ele diz que a imprensa brasileira, na época da apresentação do Oito Batutas, na França, teve uma reação “eurocêntrica”, o que demonstraria o lugar ainda bem marginalizado do samba.

Quando você vai aos jornais e reproduz as matérias da época sobre o samba, você vê como eles passam de uma postura completamente preconceituosa, explicitamente racista, para outra bem diferente, principalmente depois que surge o embrião da chamada indústria do entretenimento, quando os sambistas vão fornecer matéria-prima para o rádio, o cinema, o teatro de revista. Essa absorção fica muito visível nas páginas dos jornais. A mesma imprensa que antes olhava para isso com nojo, um olhar absolutamente “brancocêntrico”. Isso era muito claro. Músicas das classes populares eram músicas de preto. Quando os Oito Batutas [conjunto musical liderado por Pixinguinha] foram tocar em Paris, a imprensa brasileira ficou envergonhadíssima. Havia um preconceito muito forte, contra o qual o samba soube também dar a volta por cima nesse processo. Ao mesmo tempo em que ele foi utilizado pelo mercado, usado como mercadoria, ele soube se

utilizar disso para também para continuar e se afirmar como gênero musical absolutamente válido do ponto de vista artístico (RONCALO, 2017).

Lira Neto também acredita que o samba passou por um processo de “branqueamento”, antes de ser popularizado como ritmo nacional. Ele diz isso em outra entrevista, concedida desta vez ao jornal Zero Hora.

Para ser aceito, o samba passa por um processo de branqueamento, de desafricanização. Os cordões carnavalescos, por exemplo, haviam sido banidos da paisagem urbana pelas autoridades policiais e sanitárias, considerados sujos e malvados. Quando Villa-Lobos, em 1939, sob o patrocínio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), faz o resgate, é uma recriação absolutamente anódina, desprovida do potencial de insubmissão original. (LUCCHESI, 2017).

O DIP, sobre o qual Lira Neto fala na citação acima, é um órgão ligado ao governo Getúlio Vargas. Não se trata, porém, de uma crítica a uma “autenticidade” ou não do samba, ou um julgamento ao trabalho do músico Villa-Lobos. O que buscamos com esse registro é entender o “branqueamento” das condutas dos sambistas, de seu samba, das suas escolas de samba e, por conseguinte, do seu Carnaval; é necessário perceber como reverberam as técnicas de biopolítica do corpo social, na sociedade brasileira, que visavam criar sujeitos negros trabalhadores e dóceis.

Em seu livro, Lira Neto (2017) reproduz a conversa entre o maestro Villa-Lobos e o negro alufá (sacerdote do culto male), Zé Espingela, que era músico conhecido das rodas de samba do subúrbio carioca e morador do morro Quitumbo, em Irajá, Zona Norte do Rio de Janeiro. A proposta de Villa-Lobos era “ressuscitar uma antiga tradição do Rio, o desfile dos cordões carnavalescos, desaparecidos há 40 anos, havia cerca de quatro décadas, por força da repressão policial” (NETO, 2017, p. 12).

A iniciativa teria o patrocínio do DIP. Ao grupo carnavalesco, Villa-Lobos sugeriu o nome de “Sodade do Cordão”, em referência à palavra “saudade”. A pronúncia “sodade” seria uma maneira de dar um ar de tradicionalismo e ingenuidade da cultura popular. Com a iniciativa, adornada pelo espírito nacionalista do Estado Novo, a agremiação obtém elogio da imprensa na década de 1940.

Os brincantes negros agora “dóceis” e suas batucadas descem o morro, se concentram na praça Tiradentes e desfilam em direção à avenida Rio Branco, durante o Carnaval, bem no coração da Capital Federal da época. O cenário é bastante diferente de décadas atrás, como compara Lira Neto:

Não se podia deixar de perceber, no episódio, uma flagrante ironia histórica. Os velhos cordões — Destemido das Chamas, Chuveiro do Inferno, Teimosos de Santo Cristo, Tira o Dedo do Pudim, entre tantos outros — tinham sido banidos das ruas pelas autoridades sanitárias e policiais do início do século, sob a acusação de serem grotescos, sujos e violentos. Incompatíveis, portanto, com o projeto político higienista e civilizatório então em voga, que buscava embelezar, sanear e modernizar a capital do país (NETO, 2017, p.13).

Além da apropriação cultural para fins de propaganda política do Governo Getúlio Vargas, a popularização do samba também foi incrementada por outro vetor: o mercadológico. A rádio, que surgiu na década de 1930 e adotou um caráter mais popular nos anos 40, contribuiu com o desenvolvimento da indústria de entretenimento no Brasil e, com ela, a possibilidade de massificação daquele estilo musical. Porém, todo esse processo, da marginalização até a aceitação, só foi possível por causa de adaptações do samba original.

Surdo, cuíca e cavaquinho, que aparecem nos três fotogramas já analisados, são instrumentos cujo som se sobressai na escola de samba. Enquanto a cuíca e o cavaquinho são espécies de “vozes” que “clamam” no meio do ritmo e da melodia, o surdo empresta “humanidade” ao samba. É como se o estilo musical agora tivesse sangue, veias e um coração pulsante, sendo mais uma extensão do corpo dos personagens do filme, autorizado a circular tanto no morro como na Zona Sul, depois de um processo de “branqueamento”.

Além do enquadramento do surdo e da cuíca, a materialidade repetível do Plano Detalhe na cena de Rio, 40 graus também vai aparecer quando o filme mostra o passo e o gingado no samba. Essa particularidade é ressaltada e discursivizada como pertencente ao corpo negro. Isso pode ser visto nos fotogramas das figuras 30, 31 e 32 a seguir:

Figura 30: Fotograma do ritmo do morro



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Figura 31: Fotograma dos passos da porta-bandeira



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Figura 32: Fotograma do ritmo do morro 2



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Nos três fotogramas, o corpo negro começa a ser discursivizado a partir de duas marcas. A primeira delas é sua capacidade rítmica em consonância com o samba e o Carnaval; está encarnado na agilidade dos passos. Ele irrompe como um sujeito que ocupa o lugar social do exímio dançarino de um estilo considerado “popular” e de subúrbio. Ou seja, mesmo “branqueado”, não está vinculado a uma música que lhe constituiria como sujeito tradicionalmente “erudito” para a sociedade, a exemplo das músicas executadas em teatros e saraus freqüentados pela sociedade aristocrática.

Para que o samba passasse da condição de objeto cultural marginal e chegasse a símbolo de singularidade nacional, vimos que foi preciso normalizar o sujeito negro. Assim, a segunda marca discursiva apresentada nos três fotogramas mais uma vez diz respeito aos trajes. Além dos passos e gingados ritmados, bem característicos de um samba que é do morro, o corpo negro é marcado por roupas que surgem como inscrição de novos discursos “civilizatórios”.

Os trajes são limpos e brancos, como aqueles usados tradicionalmente em ocasiões especiais pela classe social mais abastada. Porém, essas vestes são utilizadas no filme, tanto

pela mulher como pelo homem, para outros fins: em uma festa de caráter popular, no morro. Essa marca discursiva também nos remete a camadas sedimentares que foram tecidas no entrelace dos pilares da Medicina Social, com seu ideal de “branqueamento” e higienização da população.

Se considerarmos uma abordagem histórica da subjetividade, podemos dizer que o Plano Detalhe (aproximando o objeto filmado e enfatizando-o) destaca as práticas de constituição do sujeito negro. O corpo mostrado nesses fotogramas é, assim, uma prática que está diretamente imbricada nas “vontades de verdade” de uma época.

Castro (2016, p.408) nos lembra que, em um sentido mais amplo, Foucault se refere aos modos de subjetivação como “modos de objetivação do sujeito, isto é, modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e poder”. Assim, mesmo em seu reduto (o morro) e em uma manifestação artística que dialoga com os antigos batuques africanos (o samba), o sujeito “infame” negro aparece de terno e sapatos sociais de cor branca com ares de limpeza e “civilização”. Ele abre mão das vestimentas tradicionais dos seus ancestrais na sua musicalidade, muitas vezes ligada a seus cultos religiosos do *candomblé*.

Não são mais os músicos negros, perseguidos pela polícia do final do século XIX e início do XX, que vão representar a união do morro com o asfalto. É a musicalidade, o passo e o gingado do sujeito negro, marcadamente ligado ao subúrbio, porém “branqueado” pelo vestir, que possibilita o discurso sobre o samba como objeto de unidade entre a periferia e Zona Sul do Rio de Janeiro, uma metonímia do Brasil no filme.

Uma vez dócil e subordinado à moral e às “verdades” cristalizadas da sociedade brasileira, o sujeito negro pôde ter enfim a sua conduta incorporada a uma determinada identidade nacional. O sujeito “infame” negro, em Rio, 40 graus, toca o poder no momento em que as técnicas de biopolítica tentam apagá-lo ao aniquilar suas antigas práticas musicais, revelando novas fórmulas para uma “identidade” inventada e para uma sociedade homogeneizada aos moldes do sujeito branco. Tudo isso em nome de um biopoder para a promoção de homens úteis.

Agora prestemos a atenção para o fotograma da figura 33 abaixo. Em Plano Médio, ele mostra a dança entre o mestre-sala e a porta-bandeira (de costas). Sobre o mestre-sala, Lourenço (2009) lembra que em seus passos “ele volteia, garboso, obsequioso, vigilante e cortês a porta-bandeira, sempre com sorriso gracioso. Ela se traja e se porta como uma rainha e ele como um lord” (LOURENÇO, 2009, p. 8, grifos do autor).

Figura 33: Fotograma do mestre sala e porta-bandeira



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Os trajes e a dança, como percebemos, estão ligados de maneira intrínseca, compondo um certo glamour ao mestre-sala e à porta-bandeira. No tempo em que *Rio, 40 graus* foi filmado, esses dois personagens ainda não usavam as indumentárias de brilho e luxuosas, comuns nos desfiles do Sambódromo dos dias de hoje. Porém, também nesses dois componentes da escola de samba, já pode ser percebida uma certa formalidade na roupa.

Diante disso, entendemos que as investidas da biopolítica, que possibilitaram a existência das práticas culturais do samba como identidade nacional, também sugerem situações para que essa homogeneização social nacional seja discursivizada. Ou seja, é no Carnaval, como manifestação popular, que o sujeito negro e seu samba são incorporados à sociedade.

No período momesco, excluem-se todos os elementos de ordem, diferente das demais festividades e do próprio cotidiano com suas regras rígidas. É um momento “extraordinário”, como diz Damatta (1989). Nele, a vida deixa de ser sentida como fardo.

Sabemos que o Carnaval é definido como “liberdade” e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Numa palavra, trata-se de um momento onde se pode deixar de viver a vida como fardo e castigo. É, no fundo, a oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso – mas agora como excesso de prazer, de riqueza (ou de “luxo”, como se fala no Rio de Janeiro), de alegria e de riso; de prazer sensual que fica – finalmente – ao alcance de todos (DAMATTA, 1989, p.61).

O samba composto por Zé Ketí, trilha do filme de Nelson Pereira dos Santos, é sintomático ao mostrar como a musicalidade do negro vai entrando na ordem do discurso pelo viés da infâmia. No trecho da letra que diz “Eu sou o samba, sou natural aqui do Rio de

Janeiro”, há uma homogeneização da Capital do Brasil na época, mesmo estratificada em classes sociais com predominância de negros ou brancos (e de pobres ou ricos) em cada uma delas.

A música sugere ainda que todos comungam uma mesma identificação, ao expressar que o samba é “quem leva a alegria para milhões de corações brasileiros”. Essa alegria está ligada ao Carnaval, em cuja celebração o mestre-sala e a porta-bandeira do fotograma anterior se fantasiam com trajes solenes. Afinal, é nessa festividade onde nos fantasiamos daquilo que a vida, em seu dia-a-dia, não nos permite, como explica Damatta:

A fantasia liberta, des-constroi, abre caminho e promove a passagem para outros lugares e espaços sociais. Ela permite e ajuda o livre trânsito das pessoas por dentro de um espaço social que o mundo cotidiano torna proibitivo com as repressões da hierarquia e dos preconceitos estabelecidos. É a fantasia que permite passar de ninguém para alguém; de marginal do mercado de trabalho a figura mitológica de uma história absolutamente essencial para a criação do momento mágico do carnaval (DAMATTA, 1989, p. 64, grifos do autor).

Outro exemplo desse pensamento assinalado por Damatta sobre a fantasia é o da rainha da escola de samba, Alice, mostrada em Primeiro Plano no fotograma (Figura 34). Com pele clara e aspecto mestiço, ela faz parte da mesma cena da mãe de Jorge (Dona Elvira), ajudando assim a compor esta última personagem.

Figura 34: Fotograma das luvas da rainha



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Alice veste luvas de cano comprido, apesar do episódio ficcional acontecer na cidade do Rio de Janeiro. A vestimenta, não muito indicada para o calor, é usada em uma capital

fluminense com altas temperaturas no verão, como assinala o próprio título do filme. Esse paramento nas mãos tem as marcas de um discurso de recato, de higiene, de nobreza.

Com mãos erguidas para o céu, adornada com luvas de recato e realeza, seu gesto de devoção ao samba nos remete a uma oração. O movimento com as mãos para o alto é da moradora com a pele mais clara do morro. Por intericonicidade, a imagem ressignifica a negra agradecida da tela de Brocos (do início da introdução dessa dissertação), atualizando a memória discursiva da redenção mestiça. Produz com isso um efeito de sentido de pertencimento ao samba e, conseqüentemente, à cidadania brasileira graças à ideia normalizada de uma suposta identidade nacional única.

A exaltação à identidade nacional não está só na música de Zé Ketí, que é cantada por Alice. Está entrelaçada dentro das estratégias de biopolítica do Estado Novo, que incentivou a difusão do samba em todo o país, especialmente, depois da estatização da Rádio Nacional pelo governo Getúlio Vargas, na década de 1940.

Apesar desse efeito de sentido nacionalista da música de Zé Ketí, o trecho cantado por Alice é ressignificado quando fazemos a ligação dele com aos dois fotogramas que virão em seguida. A rainha da Escola de Samba do Cabuçu entoia: “Viva o samba, que está cantando essa melodia pro Brasil feliz”. O coro dos presentes responde o canto com um “lá, lá lá...”, na mesma melodia.

É nesse momento que aparece um novo enquadramento em cena: a bandeira, ou estandarte da agremiação (Figura 35). A alternância entre o fotograma anterior (de Alice) e esse fotograma dá a impressão de nos direcionar ao pensamento da rainha da Cabuçu.

Figura 35: Fotograma da bandeira da escola para o céu



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Nesse momento, o símbolo da agremiação, em Plano Detalhe, é descrito até seu topo, lentamente, pelo “deslizar” da câmera. A bandeira, que aponta sua haste para o céu, pedindo redenção pelas mãos da rainha mestiça, alcança o destino. É como se o movimento de câmera para o alto apontasse em direção ao motivo das súplicas de Alice: a redenção da mãe de Jorge, que aparece no plano seguinte. Assim, uma vez apresentados os fotogramas anteriores, vamos analisar a personagem que é nosso foco principal: Dona Elvira, no fotograma da figura 36 que segue.

Figura 36: Fotograma da mãe de Jorge na janela



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

A imagem de Dona Elvira aparece depois de alguns segundos de escuridão, enquanto a câmera faz seu movimento para fora dos muros da quadra da escola de samba. Do alto da tela, ela vai surgindo ao som da voz de Alice que canta: “Eu sou o samba, a voz o morro sou eu mesmo sim, senhor; quero mostrar ao mundo que tenho valor; eu sou o rei dos terreiros”. A imagem da mãe de Jorge parece assim desmentir o que diziam as imagens da festa.

Se agora retomarmos o trecho que havia sido entoado antes por Alice (“Viva o samba, que está cantando essa melodia pro Brasil feliz”), podemos perceber uma atualização de significado: esse canto só tem sentido para o Brasil feliz, que está fora do morro, embalado pelo samba oriundo de um sujeito negro “infame”, obscuro, sem glórias; enquanto isso, a mãe de Jorge é a porta-bandeira que leva o estandarte da desigualdade, representando seu povo.

A imagem de Dona Elvira desconstrói a mensagem nacionalista da música de Zé Ketí: a mãe de Jorge é brasileira; da janela de seu barraco ouve o samba; mesmo assim não está feliz. Ao contrário, ela está triste e à espera de seu filho, de quem sequer sabe o paradeiro, nem ao menos faz idéia que ele jamais mais voltará, pois morreu como indigente na Zona Sul da cidade.

Dona Elvira abstrai a festa da coroação da rainha do Cabuçu não só por estar doente, mas também por estar infeliz. E no carnaval não há espaço para tristeza, como diz o antropólogo Damatta:

[...] o carnaval obriga a uma grave sinceridade. Não se pode freqüentar o carnaval sem vontade. De fato, posso ir a uma cerimônia oficial, como uma formatura, posse ou casamento, sem sentir nada, até mesmo achando tudo aquilo aborrecido e maçante. Mas não posso fazer o mesmo se vou a um baile de carnaval, onde corpo e alma devem estar juntos e serei punido se me mostrar “bem-comportado” (DAMATTA, 1989, p.66).

Dona Elvira está fora da quadra da escola de samba do Cabuçu, portanto fora da ideia do samba e do carnaval como elemento unificador da identidade brasileira; também está fora da Zona Sul, portanto, segregada da cidadania brasileira na prática. É uma mulher que pertence a lugar algum, quando tomamos como base a “verdade” normalizada do Brasil feliz pelo samba “branqueado”.

Dentro de seu barraco no morro, ao não participar da celebração dos dois mundos sociais unidos, Dona Elvira está em uma posição subversiva à norma, mesmo que isso aconteça devido à tristeza pela ausência do filho e por não saber seu paradeiro. O sujeito negro está no mesmo lugar social dos integrantes dos velhos cordões do carnaval carioca, insubordinados e reprimidos pela polícia no final do século XIX e início do XX, quarenta anos depois.

A maneira como a câmera mostra o corpo negro produz um efeito de sentido segundo o qual A voz do morro, cantada por Alice, não é o samba, mas sim o clamor de pessoas como Dona Elvira. “Quero mostrar ao mundo que tenho valor, eu sou o rei dos terreiros”, como diz a música de Zé Ketí. Não mais o samba, mas as várias donas Elviras espalhadas pelo subúrbio são o rei dos terreiros.

A redenção da mãe de Jorge é consumada pela segregação e pelo apagamento social, não pelo clareamento de sua pele. Afinal, a eugenia, que defendeu o “embranquecimento” da população brasileira por meio do cruzamento de raças, também possibilitou o controle de condutas e a construção de lugares sociais diferentes para o sujeito negro brasileiro, classificando-o e segredando-o.

A mãe de Jorge é um sujeito “infame” negro, domesticado pelos modos de objetivação de sua época. A consequência disso são suas práticas. Aqui vale um parêntese para lembrar uma cena do filme em que ela diz à vizinha que aguenta a exploração da patroa porque a mesma “paga bem”, mostrando uma conduta subserviente à norma.

Ao ter seu olhar conduzido pela Câmera Subjetiva e pelo Movimento de Panorâmica, Dona Elvira “pousa” a vista sobre a Lagoa Rodrigues de Freitas, na Zona Sul (Figura 37). O enquadramento, invadido pela música *A voz do morro*, também “ensaia” a reivindicação de um novo lugar para o sujeito infame negro: o sujeito que reflete e questiona as forças do poder, em um deslocamento de resistência.

De um lado, vista do alto pelos olhos de Dona Elvira, está a cidade baixa, inalcançável, assim como seu filho que ali permaneceu apenas por estar morto, porque vivo lá ele não é aceito. Do outro, o samba, no alto do morro, único elo com a região mais próspera da capital fluminense.

Figura 37: Fotograma do Rio noturno



Fonte: *Rio, 40 graus*, 1955

A materialidade construída pela câmera produz um sentido para aquele corpo “infame” negro. Em seu novo lugar, questiona o “verdadeiro” de sua época que diz: “eu sou o samba, sou natural aqui do Rio de Janeiro. Sou eu quem levo a alegria para milhões de corações brasileiros”. Para a mãe de Jorge, a beleza do Rio é negra, escurecida pela noite e pela indigência do corpo físico de seu filho, que ela sequer terá o direito de reclamar às autoridades.

A epígrafe que abre esse capítulo é bem emblemática com relação ao procedimento de classificação e segregação do discurso: “A música dos brancos é negra. A pele dos negros é negra”. Ou seja, a medida que há um discurso sobre o samba como fator agregador entre os sujeitos branco e negro, as práticas da vida cotidiana entre os dois universos promovem uma classificação e segregação de acordo com a cor da pele.

No próximo capítulo, faremos uma análise do último filme do nosso corpus. A produção foi realizada na Paraíba e mostra o sujeito “infame” negro ocupando outro lugar na ordem do discurso: o de segregado no Sertão.

5. NA CONTRA-LUZ DO INDIZÍVEL, OU “DEIXA EU IR PARA O SERTÃO DO CAICÓ”

O sol desbota as cores
 O sol dá cor aos negros
 O sol bate nos cheiros
 O sol faz se deslocarem as sombras
 A chuva cai sobre os telhados
 Sobre as telhas
 E dá sentido as goteiras
 A chuva faz viverem as poças
 (CALCANHOTTO, 1992)

E o sujeito infame negro, nas suas incursões em relâmpago pelo cinema, chega ao Sertão nordestino, caminhando sobre terras devolutas, rachando a sua esperança sob o sol escaldante, em busca de um chão de ninguém. O documentário paraibano *Aruanda* (1960), com roteiro e direção do cineasta Linduarte Noronha (1930-2012), tem duração de quase meia hora. Aborda a vida rural de uma comunidade formada por negros recém-alforriados, isolada do convívio social. Fincada sob um chapadão desértico, recebeu o nome de Serra do Talhado. Localizada na cidade paraibana de Santa Luzia, fica distante 272,7 km da capital João Pessoa. *Aruanda* é uma palavra que, segundo a etimologia bantu (dialeto africano), significa paraíso, céu, na mesma natureza da *Canaã* hebraica; uma *Canaã* negra, sem o misticismo ou o caráter religioso da peregrinação. A palavra reflete o filme, que mostra a história de descendentes da raça negra, oprimidos, destruídos emotivamente, perseguidos e explorados como vítimas do sistema de produção no latifúndio monocultor e escravagista da cana-de-açúcar, sonhando com sua “terra prometida”.

O filme foi rodado em película de formato 35 milímetros, nos meses de janeiro e fevereiro de 1960. Em dezembro do mesmo ano, *Aruanda* é lançado, obtendo logo o sucesso da crítica, entre os intelectuais brasileiros da época. Só para esboçar o impacto da obra entre críticos, reproduzimos aqui a fala de dois homens ligados ao folclore e às tradições nordestinas. Um deles é Ariano Suassuna (1927-2014), na Revista do Ministério da Cultura (MEC):

Creio que coube à Paraíba, também no campo do cinema, um papel experimental muito semelhante ao de *A Bagaceira*, em relação ao romance

nordestino. Caberia novamente a um paraibano – Linduarte Noronha – a deflagração experimental, com o curta-metragem *Aruanda*, do movimento Cinema Novo, que foi tão fecundo para o cinema brasileiro (SUASSUNA apud LEAL, 1989, p. 105).

Em outro momento, 24 de abril de 1960, o diretor de *Aruanda* recebe de um admirador, o folclorista nordestino Câmara Cascudo, a seguinte carta:

Sr. Linduarte: Muito agradeço as notícias que teve a bondade de enviar-me sobre suas atividades no setor cinematográfico, como documentação social. É um ângulo descurado porque exige uma sensibilidade de escolha e uma fixação de ângulos um tanto diversa dos cânones artísticos do cinema e por todos conhecidos. Nem todos os aspectos sugestivos determinam interesse realmente etnográfico e sua eleição por si só denuncia um sentido de seleção e valorização em apreciável cultura mental. Felicito-o pelo que fez e faço os melhores votos pela potência de vontade para resistir e ultrapassar os inevitáveis óbices. Esses, creio, darão uma alegria máscula para vencê-los. Nada mais lógico que ser solidário com o seu trabalho e desejar à sua campanha a pequenina, mas clara e natural colaboração deste que muito cordialmente o saúda e cumprimenta. Câmara Cascudo (CASCUDO, apud LEAL, 1989, p. 112).

Como não havia documento ou registro oficial sobre o início do clã, o realizador de *Aruanda* se baseou na história oral, contada pelos moradores da comunidade. Depois, transformou esses relatos em uma reportagem para jornal impresso. Posteriormente, a história virou roteiro e, em seguida, imagens cinematográficas. Para reconstituir a saga de Zé Bento, primeiro fundador e líder da localidade, o início do documentário *Aruanda* tem nuances de ficção e é estruturado em flashback.

Nesse primeiro momento do filme, o diretor (também narrador) reconstrói a história da migração do primeiro casal – Zé Bento (interpretado por João Carneiro, líder da comunidade nos anos 60), sua mulher e o resto de sua família (um menino e uma menina). Eles peregrinam em busca d'água até o estabelecimento do clã. Os personagens são interpretados por atores naturais, ou seja, atores não profissionais, membros da própria comunidade do Talhado.

Para auxiliar a reconstituição da história da família de Zé Bento, o narrador empresta sua voz como fio condutor da peregrinação do casal e seus filhos.

[...] Os quilombos marcaram época na história econômica do Nordeste canavieiro. A luta entre escravos negros e colonizadores terminava, às vezes, em episódios épicos, como *Palmares*. Olho d'Água, da Serra do Talhado, em Santa Luzia do Sabugi, Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, surgiu em meados do século passado, quando o ex-escravo e madeireiro Zé Bento partiu com a família à procura de terra de ninguém. Com o tempo, Talhado transformou-se num quilombo pacífico, isolado das instituições do país,

perdido nas lombadas do chapadão nordestino, com uma pequena população, num ciclo econômico trágico e sem perspectiva, variando do plantio do algodão à cerâmica primitiva (Aruanda, 1960).

Para realçar a dramaturgia, as cenas são delineadas por duas músicas. Nos momentos da busca por uma terra fértil, a trilha que compõe o quadro é uma dilacerante canção popular, em ritmo lento, cujo refrão acentua o penar do casal, da criança e de um jumento capenga na imensidão do Sertão. O objetivo é dramatizar a sensação de isolamento, quando a cantiga enfatiza o trecho: “Oh, mana, deixa eu ir. Oh, mana, eu vou já. Oh, mana, deixa eu ir para o sertão do Caicó”.

A performance popular no violão é de Naldo Batista, na voz de Othamar Ribeiro, músicos da cultura popular da região. A parte sonora do filme não será objeto de nossas análises nessa pesquisa, assim como o texto do narrador, que abre o documentário Aruanda. Foram citados aqui a título de contextualização.

Depois que Zé Bento encontra, naquela região causticante, a terra mais apta à sobrevivência, entra como trilha o som nativo do pífano de Manoel de Pombal - músico negro também da cultura popular local. O ritmo da música instrumental é mais acelerado e sincrônico com os movimentos das mãos do andarilho erguendo a primeira casa de pau-a-pique da futura comunidade.

No segundo momento, o filme assume seu caráter mais documental, apresentando o cotidiano da comunidade já formada. Na tela, todo o processo de produção do artesanato que garante a sobrevivência do grupo – desde a fabricação do tacho de barro pelas mulheres até a ida à feira para a venda do produto e troca por mantimentos. Esta atividade é desenvolvida como opção para driblar o momento difícil de escassez da água, quando a tradicional plantação de algodão não é por si só capaz de ser a fonte principal de renda do clã.

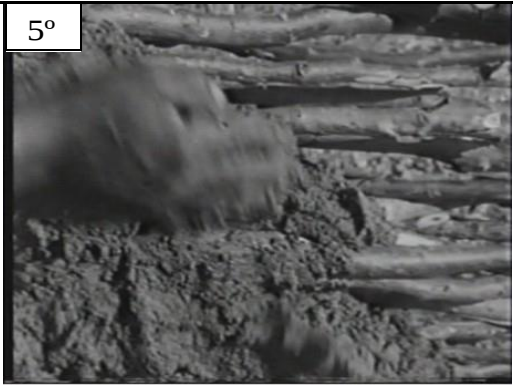
A realização de Aruanda só foi possível graças ao apoio material do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, no Recife (PE), e do industrial e intelectual Odilon Ribeiro Coutinho. A câmera e alguns rolos de filmes virgens foram cedidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), vinculado ao Governo Federal, que também deu apoio na fase de finalização. O instituto vinculava os trabalhos do cinema à sala de aula.

Nesta pesquisa, vamos perseguir os rastros do personagem Zé Bento. O que se passa à volta dele também deve ser levado em conta porque ajuda a compô-lo (a exemplo da geografia, animal, pessoas enquadradas).

O trecho selecionado para análise é aquela em que o fundador da comunidade, Zé Bento, encontra a terra “propícia” para se estabelecer com sua família. A demarcação é feita

com a construção artesanal da primeira casa de pau a pique da futura localidade. Veja, no painel a seguir (Figura 38), a ordem em que os planos aparecem no filme:

Figura 38: Painei das imagens de Aruanda

1°  Plano Detalhe (PD) das mãos Ângulo: Plongée	2°  Plano de Conjunto Ângulo: Contra-Plongée
3°  6° Plano de Conjunto (PC) Ângulo: Plongée	4°  Plano de Conjunto (PC) Ângulo: Plongée de perfil
5°  Plano Detalhe (PD) das mãos	6°  Plano Detalhe (PD) dos pés



Fonte: Aruanda, 1960

Esses fotogramas referentes a Aruanda mostram uma relação íntima de Zé Bento com a terra. Para isso, o solo e seus pedregulhos são tateados, experimentados, sentidos, pelo personagem. Há uma regularidade no uso do Plano Detalhe para exacerbar essa devoção do homem para com a terra. Isso pode ser percebido nos próximos três fotogramas analisados.

No fotograma a seguir (Figura 39), por exemplo, as mãos de Zé Bento em Plano Detalhe buscam “experimentar” o solo árido para sentir a possibilidade de algum rastro de umidade e fertilidade. A sombra, projetada no chão, faz da terra e do homem uma simbiose.

Figura 39: Fotograma da mão e areia



Fonte: Aruanda, 1960

Essa osmose do negro com o solo aciona uma memória discursiva que nos remete às comparações de Freyre (2013a) entre o conhecimento dos índios e dos negros relativos à agricultura. Um trecho a respeito da intimidade com o trabalho na lavoura diz que “o africano executou-o com decidida vantagem sobre o índio principalmente por vir de condições de

culturas superiores. Cultura já francamente agrícola. Não foi questão de altivez nem de passividade moral” (p. 323, grifo nosso).

A mão é uma parte do corpo que está ligada à labuta, mas também à prece. Os cristãos, desde os primeiros séculos, têm a tendência de expressarem suas orações a Deus por meio de gestos, símbolos e sinais, muitas vezes ritualísticos, comuns em celebrações. Dependendo da parte da liturgia, fica-se em pé, ajoelha-se, faz-se o sinal da cruz, inclina-se para frente com a mão no peito.

Ao segurar a terra que escorre entre os dedos, no mesmo fotograma, Zé Bento eleva a palma da mão, que está voltada para cima, para sentir a possibilidade de fecundidade. Remete-nos a um movimento de recebimento de graças; ou até mesmo de uma oferenda ao sagrado. Por intericonicidade, nos rememora uma variante da chamada “mãos postas”, no ritual dos presbíteros, que representa confiança em Deus.

No enquadramento seguinte (Figura 40), também tem a mão de Zé Bento como corpo discursivo. O barro, encontrado em abundância na região do Talhado, serve de modelagem para a construção da casa de pau a pique, conhecida também como taipa. Umedecido com água, ele vai moldando a estrutura, fixada com galhos e cipós. Por intericonicidade, nos remonta ao trabalho do artista, em seu ato de criação de objetos de cerâmica e outros artesanatos.

Figura 40: Fotograma da mão, barro molhado, casa



Fonte: Aruanda, 1960

Vem do solo seco, inebriado agora com água, a construção do marco zero da comunidade. Cidades, vilas e localidades têm como tradição na história humana instituir uma

pedra inicial como símbolo de começo – ou de recomeço, no caso de Zé Bento. A imagem das mãos, que dão forma ao barro, promovem um efeito de sentido de estratégia de sobrevivência. A casa de taipa, erguida pelas mão hábeis do ex-escravo, atravessam também nossas imagens mentais formadas a partir das linhas de outra obra de Gilberto Freyre (2013b). Nela, o sociólogo nos fala de construções do Brasil remoto, elemento da desintegração do patriarcado nas cidades. O novo lar, modelado pelas mãos de Zé Bento, é uma “atualização” dos mucambos freyrianos.

Nos começos do século XIX, Andrew Grant dizia dos sobrados ou casas de Salvador que a maioria delas eram construídas no estilo do século XVII: em geral vastas porém sem elegância ou comodidade, observou ele. Nos “últimos anos” é que vinham aparecendo nos arredores da cidade “habitações elegantes”, das “classes superiores” de habitantes. As “classes inferiores” viviam em “low tiled huts or cabins...”, isto é, pequenas casas térreas, cabanas, mucambos. De pedra, eram as melhores casas, embora algumas fossem de taipa; de palha, as dos pobres [...] a taipa portuguesa e a cabana de varas e palmas dos índios, a que o negro da África juntou o sistema de as cobrir de lama ou arremessos de barro que chamamos de “sopapo”. A taipa foi técnica empregada tanto na construção de sobrados como de casebres. Tanto de casas rurais como urbanas. Não foi exclusivamente nem “rural” nem “popular” (p.263).

Descalça, sem proteção, os pés da mulher de Zé Bento (Figura 41), enquadrados em Plano Detalhe (PD) tentam encontrar, entre os pedregulhos, uma brecha de chão para lançar a semente. Produz um efeito de sentido de trabalho árduo.

Figura 41: Fotograma do pé e terra



Fonte: Aruanda, 1960

Aruanda, que significa terra prometida (Canaã negra, no dialeto bantu), nos remete a um discurso religioso, beira o sagrado e, ao mesmo tempo, a resignação do humilde e sua

esperança. Em diversas religiões, os membros inferiores desnudos também estão relacionados ao despojamento da materialidade terrena e ligação à espiritualidade.

Na Igreja Católica, por exemplo, o gesto dá nome a várias ordens congregacionais surgidas nos primeiros séculos da Era Cristã, como a Ordem dos Carmelitas Descalços e a Ordem dos Agostinianos Descalços, com voto de pobreza, castidade e obediência. Nos terreiros das religiões de matriz africana, também é comum a nudez dos membros inferiores.

O cenário, flagrado pelos detalhes do enquadramento dos membros inferiores em contato com o solo pedregoso, possui as marcas discursivas da problemática nordestina da agricultura, em Freyre (2013a). Aruanda atualiza o discurso freyriano, que tinha como foco a região litorânea, deslocando-o para o Sertão. As preocupações parecem reverberadas da obra *Casa Grande & Senzala*, que considerava o Litoral ruim para a pequena plantação, especialmente às margens dos rios, devido ao clima difícil e cheias iminentes como vemos no trecho a seguir:

Lavoura e pecuária eram quase impossíveis, porque tanto tinha de fácil o estabelecimento quanto de fatal a destruição pelas enchentes, pelas cheias que ou dizimavam as manadas ou corrompiam-lhes o pasto; e em vez de beneficiarem as plantações, destruíram-nas completamente ou em grande parte (FREYRE, 2013a, p. 87).

As intempéries da natureza, sejam ligadas à secas ou enchentes, também são marcas discursivas do romance regionalista da segunda geração do modernismo brasileiro. Em *Menino de engenho*, o personagem Carlinhos presencia todas as indolências do clima na propriedade do avô, a exemplo do trecho:

Longe ouvia-se um gemido como um urro de boi. Estavam botando o búzio para os que ficavam mais distantes. O rumor que as águas faziam nem deixava mais se ouvir o que gritavam do outro lado do rio. As ribanceiras que a correnteza ruía por baixo arriavam com estrondo abafado de terra caída (REGO, 1998, p. 19).

Em Aruanda, essas intempéries do romance de Zé Lins do Rego são atualizadas no discurso da escassez de água. As condições climáticas do fotograma da figura 41 também nos direcionam, por intericonicidade, à tela *Os retirantes*, de Cândido Portinari. Nela, além dos seixos, estão os ossos de animais e um cenário também consumido pela seca, como podemos ver na figura 42 a seguir:

Figura 42: Os retirantes (Pintura à óleo de Cândido Portinari, 1944)



Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Disponível em http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=438 . Acesso em: 7 de janeiro de 2017.

Um Plano de Conjunto e em ângulo contra-plongée, no fotograma da figura 43 seguinte, revelam os personagens no alto de um lajedo, que é uma formação rochosa comum na geografia das regiões áridas do Nordeste brasileiro. Zé Bento e a filha tentam obter uma visão melhor do “deserto” que os rodeia, para diagnosticar algum sinal de água.

Figura 43: Fotograma de Zé Bento e filha



Fonte: Aruanda, 1960

A cena nos traz a lembrança de passageiros em uma proa de navio em derrabada (na linguagem dos marinheiros, quando uma embarcação navega com a proa alta na parte da frente). É como se ondas batessem no casco da embarcação e a levantassem.

De mãos postas para trás, Zé Bento assume uma postura formal, concentrada, que muitas vezes traz um efeito de sentido de respeito, utilizada muito no exército e durante a execução de hinos nacionais. Camisa desabotoada na parte inferior e uma das pernas da calça rasgada, mas com postura ereta, ele se mostra determinado em sua procura, mesmo com a pobreza que o consome.

Zé Bento nessa cena olha para o lado contrário ao da filha, como se desconsiderasse a direção que o “barco” navega. A menina, com os braços rentes ao corpo, também em posição de sentido, deita sua visão para o que seria o destino da embarcação em curso; é a esperança da nova geração, presentes também na tela de Portinari (criança no extremo direito e a imagem de um idoso na outra ponta esquerda).

O ângulo contra-plongé é normalmente utilizado como recurso cinematográfico para dar um ar de superioridade ao objeto filmado. Mas há um motivo para que Zé Bento e sua filha, no topo de um lajedo, sejam mostrados nessa posição de câmera, mesmo estando em condições de desvantagem e inferioridade social, no isolamento e escassez de água.

Tal composição, que deixa o espectador abaixo de Zé Bento e de sua filha na cena, em um contra-plongé, busca criar uma ambigüidade na narrativa. Ambos procuram uma “terra à vista” propícia para fixar residência, no vale desértico. É essa busca que ensaia um “engrandecimento” dos personagens, pelo artifício da dúvida, da incerteza, mas acima de tudo da esperança.

O lajedo, com os personagens, sob um céu sem nuvens, também nos passa um efeito de sentido de isolamento e embrutecimento. A ausência de gestos de intimidade e afetividade entre pai e filha nesse fotograma, assim como no restante do filme com relação à família, faz de Zé Bento um homem áspero, sem comunicabilidade afetiva. Esse aspecto retoma a construção do personagem Fabiano, na obra literária *Vidas secas*, quando ele só interage com sua cadela Baleia porque ela é um animal.

Deu estalos com os dedos. A cachorra Baleia, aos saltos, veio lamber-lhe as mãos grossas e cabeludas. Fabiano recebeu a carícia, enterneceu-se.

– Você é um bicho, Baleia.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé não se agüentava bem, pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes

utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias (RAMOS, 2015, p.20).

O embrutecimento de Fabiano, descrito nesse trecho do livro de Graciliano Ramos, está intrinsecamente ligado ao isolamento, que atinge a população menos abastada. No caso do de Vidas secas, o personagem é um vaqueiro, símbolo da cultura nordestina sertaneja, fruto de uma miscigenação contínua entre o colonizador e indígenas do Sertão. Ele é uma espécie nômade, que peregrina quando há necessidade de água e emprego, mas sempre dentro do limite do cenário árido.

Fabiano se isola em seu próprio caminhar limitado, em uma segregação sem moradia fixa. Já o negro Zé Bento, de Aruanda, é um andarilho temporário, que busca se fixar na região de maior aridez nordestina, formando um quilombo, que é um isolamento em comunidade e de certa forma estratégico (perto da cidade). Ambos casos produzem um sentido de segregação social.

O estudo de quilombos e seu isolamento já havia sido anunciado por Freyre (2013a), na década de 30, sendo esse discurso retomado por Aruanda. O trecho seguinte é de Casa grande & senzala.

Um estudo interessantíssimo a fazer seria a localização de redutos de antigos escravos que teriam borrado de preto, hoje empalidecido, muita região central do Brasil. Essas concentrações de negros puros correspondem necessariamente a manchas negroides no seio de populações afastadas dos centros de escravaria (p. 108-109).

Já para mostrar a procura e o encontro com a água, também existe um elemento bem forte nessa cena: a presença constante da família com Zé Bento, que inclui a companhia de um jegue (o mesmo que jumento e asno). Há frequência de Plano Conjunto e de ângulo plongée, que na linguagem cinematográfica é usado para mostrar situação de pequenez do personagem na cena, como podemos perceber nos fotogramas das figuras 44 e 45 a seguir:

Figura 44: Fotograma de Zé Bento e família encontrando água



Fonte: Aruanda, 1960

Figura 45: Fotograma de Zé Bento bebendo água com família



Fonte: Aruanda, 1960

A água do enquadramento da cena é um problema que permeia o discurso de Freyre sobre o Nordeste. Ela pode anunciar alegrias ou tragédias. Em Aruanda, ela retoma, por meio de nossa memória interna, as duas formas. Pré-anunciam a sua raridade em ambiente hostil, anunciando momentos de futuros perrengues com sua escassez; ao mesmo tempo, nos levam a uma esperança.

No fotograma que segue (Figura 46), a pele e as roupas do personagem Zé Bento são tornadas ainda mais escura por um efeito contraluz (quando o objeto focado é colocado entre a câmera e a fonte de iluminação). A parte mais iluminada do personagem aparece apenas na região das pernas e das mãos, quando estas tocam o pequeno plantio de algodão, durante a estação mais seca.

Figura 46: Fotograma de Zé Bento e lavoura



Fonte: Aruanda, 1960

São esses dois membros – pernas e mãos – que mais vão ao encontro à lida diária, com a esperança de dias melhores na tão sonhada “terra prometida”. Mesmo longe dos maus-tratos e das correntes da senzala, a Canaã negra sonhada por Zé Bento não parece exatamente um paraíso. Ao contrário, é um local problemático para a sobrevivência.

O Plano Americano (PA) foi o escolhido para essa representação, mostrando sua solidão e o foco na agricultura. “O sujeito é enquadrado a partir dos joelhos [...]. É típico dos filmes americanos de faroeste, onde os personagens precisavam mostrar a arma na cintura sendo sacada no duelo” (ANDRADE, 2013, p.84).

No enquadramento, Zé Bento, pouco iluminado, praticamente sai de cena. A fotografia do filme dá mais destaque ao branco da plantação de algodão, deixando passar pela lente da câmera uma luz de sol bastante forte, sem uso de rebatedor. A arma nessa luta pela sobrevivência são as mãos com as quais o sujeito negro faz a colheita e assim garante o sustento.

Esse tipo de colheita é realizado tirando tufo por tufo, para não danificar cada bola de algodão. É assim um trabalho demorado e estafante, debaixo do sol escaldante do Sertão. A forma como o corpo negro é mostrado pela câmera, executando um serviço braçal penoso em um ambiente hostil, classifica e marca o lugar social do sujeito negro: o de inferior na hierarquia social.

O dom do cultivo da terra, com vistas à sobrevivência, também acende uma memória discursiva a respeito dos povos de descendência moura, ligados há séculos à economia portuguesa na península Ibérica. Podemos reviver o cuidado sistemático de Zé Bento na colheita de algodão, atualizando a memória a partir do relato de Freyre (2013a):

É que foi o mouro a grande força operária em Portugal. O técnico. O lavrador. Ele quem deu às cousas sua maior e melhor utilização econômica. Quem valorizou a terra. Quem a salvou das secas, por meio de inteligente irrigação. Não só a oliveira foi aumentada de valor e utilidade pela ciência dos mouros; mas também as vinhas. Além do que foram eles que trouxeram à Península a laranjeira, o algodão e o bicho-da-seda (FREYRE, 2013a, p. 289).

Diante de todas essas marcas discursivas, presentes nos fotogramas analisados, percebemos o sujeito negro do cinema brasileiro chegando ao Sertão nordestino ainda embebido nos tentáculos da eugenia, que o constitui como inferior, concentrando a temática da expressão artística a esse aspecto. Vários discursos vão atravessá-lo: ele trilha os caminhos abertos pelas penas de Gilberto Freyre e se guia pelos ecos da literatura regional, que retumbam entre as linhas de Graciliano Ramos e Zé Lins.

Ali, em seu novo lugar no discurso, o negro não busca comparações diretas com o sujeito branco para se significar, mas procura relações com o espaço geográfico. A câmera sugere que o espectador o observe com “olhar” de reflexão. É como se o corpo do sujeito negro afrouxasse um grito há muito encurralado, uma vontade de ser ouvido em suas misérias e de tentar dirigir seu destino.

Essas imagens externas retomam a uma memória interna afetiva de outras imagens. Estamos falando de um discurso sobre temas e problemáticas nordestinas. São encontrados em Casa Grande e Senzala, de Freyre. A obra acentua o regime patriarcalista, monocultor, latifundiário e escravocrata como ambiente formador da sociedade brasileira.

O sujeito “infame” negro de Aruanda retoma a temática de Casa Grande e Senzala, mas ressignifica essa obra de Freyre, que faz uma leitura do brasileiro como fruto de uma “democracia racial”. O documentário paraibano mostra o corpo negro em um lugar diferente: o da exclusão social, do sofrimento, o que em si não é algo democrático, sociologicamente falando.

A temática do cotidiano nordestino, com suas problemáticas sociais e geográficas, remonta uma memória do romance regional da segunda geração modernista do início do século XX com suas tragédias. Elas se passam no seio familiar e são enredos para as obras

literárias como *Menino de Engenho* (1932), de Zé Lins do Rêgo, e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Mesmo diante da uma vontade de verdade de uma época em torno da Medicina Social, *Aruanda* não retrata o corpo do sujeito negro como um objeto discursivo que ocupa o lugar de inferior com relação ao branco por submissão direta. Em vez disso, faz um nexo entre o corpo negro e o espaço para produzir com esse vínculo um efeito de segregação, de inferioridade, mas de resignação.

Nessa trilha seguida pelo documentário, formado só por personagens negros e mulatos, a materialidade construída pela câmera é a de um corpo que se recusa às forças que o batizariam em um meio urbano, normalizando-o e disciplinando-o. O sujeito infame negro, nessa “vida paralela”, em *Aruanda*, não ocupa um lugar de “submisso”, “abobalhado”, “malandro”.

Em vez disso, o corpo negro produz um discurso de transgressão e desobediência às normalizações do sujeito trabalhador dócil urbano. Mas, ao mesmo tempo, ocupa um lugar fora da ordem do discurso, ao subjetivar suas condutas, em uma sobrevivência no meio rural. Para isso, são retomados os traços discursivos ressignificados da Sociologia e da Literatura regional.

O corpo do sujeito negro em *Aruanda*, com sua saga desoladora pelo Sertão, reconstruída por atores amadores, não é objeto inspirado no Realismo Italiano. Esse movimento cinematográfico na Itália ocorreu no pós-guerra, quando começaram a filmarem sobre os escombros, em tomadas externas (em vez das cenas em ambientes, tradicionais no estúdios), buscando uma maior aproximação com a realidade. Afinal, na análise foucaultiana, não há uma origem nos acontecimentos discursivos, mas um a priori histórico, ou condições de possibilidade.

Ao fazermos uma análise do ponto de vista discursivo, temos que tatear dentro da historicidade as condições de instalação do discurso nas redes de saber-poder. Para isso, o espaço e o tempo são guias fundamentais. E o corpo discursivo do sujeito negro em *Aruanda* se insere no Brasil, para o público brasileiro. É aqui, especialmente, que as memórias discursivas internas ao espectador são acionadas, dentro do que lhe cabe constitutivamente, nos modos de objetivação/ subjetivação com auto sustentabilidade em uma biopolítica dos corpos e na disciplina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU AJUSTES NA MOVIOLA PARA EFEITOS DE FIM

O discurso sobre o sujeito infame negro no cinema brasileiro não é, simplesmente, uma mera reprodução de uma dada “realidade”. Muito mais que isso, ele é constituído por saberes científicos e práticas sociais que se entrelaçam e possibilitam a irrupção de vontades de verdade. Este procedimento de exclusão está dentro das malhas do poder e de suas relações de força.

As vontades de verdade, casadas com outro procedimento de exclusão, o comentário, se perpetuam com sentidos sendo sempre atualizados. Podemos dizer que a prática da profilaxia e higienização, determinada pela Medicina Social, com bases eugênicas, tiveram seus discursos reverberados e materializados em leis, disciplinamentos e coerções. Ou seja, o “verdadeiro” se apoiou em suportes e na distribuição institucional, como observa Foucault (2004, p.18)):

Creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção.

O cinema, com sua materialidade híbrida – formada por imagens em movimento e sons – não ficaria imune às possibilidades de representação do negro dentro da esfera normalizadora do espaço/tempo em que a produção estaria mergulhada. Assim, ao excluir alguns discursos sobre o sujeito negro em detrimento de outros, significa que a sétima arte também estava delimitada pelas grades de especificação do discurso eugênico.

A “verdade” que circulava sobre o negro não poderia reconhecer a vontade de verdade que a atravessa e a mascara. Por isso, há a necessidade de pinçarmos as camadas dos estratos históricos para desnudá-la. Sobre isso Foucault (2004, p.20) destaca:

E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade.

Vimos que “o verdadeiro” de uma época não significa uma liberdade, que dita o certo e o errado em seu discurso. Ao contrário, está intrinsecamente ligado ao poder e ao exercício de múltiplas coerções, como podemos perceber em *O despertar da redentora* e em *O ébrio*, por exemplo.

O jornalista, escritor e dramaturgo recifense, radicado no Rio de Janeiro, Nelson Rodrigues, já havia espiado os fragmentos do discurso sobre o negro no Brasil. “Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. Nós os tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite” (RODRIGUES, apud NASCIMENTO, 1978, p.77).

O que Nelson Rodrigues consegue perceber é apenas a “ponta do iceberg” das relações de forças e microlutas que compõem o poder e que vão possibilitar um determinado discurso “verdadeiro” normalizado, e não outro, sobre o sujeito negro brasileiro. A respeito de microlutas como estas, Foucault (2004) já havia colocado o seguinte questionamento: “Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, mora o perigo?” (FOUCAULT, 2004, p.8).

O que encontramos na trama cartográfica tecida em nosso corpus pode sinalizar a resposta sugerida por Foucault nas entrelinhas da inquietação acima. Depois das investigações percebemos que todas as estratégias em torno dos discursos (em nosso caso, do discurso sobre o corpo negro inferiorizado) têm como objetivo promover o governo da população, por meio de um biopoder exercido sobre a vida, visando um progresso brasileiro via “branqueamento” da raça. Assim, se os discursos proliferassem indefinidamente, não se manteria a posição do sujeito branco na ordem do discurso.

Em outras palavras, no Brasil do início do século XX, seguindo o lema positivista da “Ordem e Progresso”, perseguiam-se essas duas metas cunhadas na nossa bandeira, atrelando-as ao desenvolvimento. Como o discurso “científico” da eugenia sobre a hierarquização entre as raças possibilitava a existência da vontade de verdade sobre a superioridade dos homens brancos, as estratégias de biopolítica se voltaram à miscigenação para o clareamento da pele do brasileiro e de suas condutas.

Para garantir esse caminho, era preciso marcar o corpo negro com discursos de “branqueamento”. Aí está o “perigo”, assinalado por Foucault (2004), dos discursos se proliferarem indefinidamente.

Em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2004, p.9).

Entender a constituição do sujeito “infame” negro no cinema nacional, à luz de Foucault, é ainda perceber como e por que circulam determinadas “verdades” e como se dá

sua relação com a subjetividade. Lancemos mão novamente da música Negros, da compositora Adriana Calcanhoto (1992), que perfila os três capítulos de análises dos quatro filmes dessa dissertação. Na última estrofe (não registrada nessa dissertação) diz: “lanço o meu olhar sobre o Brasil e não entendo nada”. Podemos atrelá-la, por exemplo, ao “olhar” questionador da mãe de Jorge, em Rio, 40 graus, mirando para o Rio de Janeiro “branqueado” (por metonímia é possível ler como “país”) e normalizado em suas condutas pela Medicina Social da primeira metade do século XX.

Nessa pesquisa, temos apontado para a “verdade” interrogada em sua própria historicidade e na sua forma de emergência, envolta em práticas sociais, para entendermos a normalização. Compreender suas estratégias na constituição do sujeito já é um passo para vermos a possibilidade de sermos diferentes. No percurso de nossas investigações, mantivemos sempre em mente o alerta de Foucault: “Não se trata de liberar a verdade de todo sistema de poder, o que seria uma quimera, porque a verdade é em si mesma poder, mas de separar o poder da verdade das formas de hegemonia” (sociais, econômicas, culturais) (FOUCAULT apud CASTRO, 2016, p.423).

Na epígrafe que abre essa dissertação, remetemos a uma frase de Nelson Mandela, que nasceu como Rolihlahla Madiba Mandela, mas recebeu o inglês de “Nelson” ao frequentar a escola. Ele passou quase três décadas na prisão devido à sua luta ao lado do Movimento Anti-apartheid na África do Sul, chegando a ser presidente daquela nação no período de 1994 a 1999. Permita-nos fazer um deslocamento de sentido dessa fala do líder africano e atualizá-la, reverberá-la, em vez de esgotá-la, pois essa seria uma tarefa impossível pelos postulados foucaultianos na AD.

Assim, com a frase de Mandela, não estamos fazendo referência às prisões ou insinuando sobre as condições dos apenados em nosso país, formadas por uma esmagadora maioria de “negros”. Na fala, estamos nos referindo às nossas prisões interiores; à necessidade de selecionarmos o que é dito para buscarmos quais estratos históricos possibilitariam o discurso sobre o corpo negro como “infame” e como enunciado político de “branqueamento”.

Ao percebermos o corpo negro como enunciado político de “branqueamento”, estamos abrindo as portas para dimensões que transcendem o cinema e o tempo, repousando e contribuindo com discussões atuais. Afinal, hoje em dia são muitas as reflexões sobre as relações interétnicas e inter-raciais no Brasil mediante as discrepâncias sociais.

E pesamos toda essa perspectiva de contribuição sobre os ombros de uma pesquisa acadêmica na área da AD? Sim. Em primeiro lugar, porque o nosso trabalho está inserido em uma linha de pesquisa que congrega a relação entre discurso, sujeito e sociedade. E, em

segundo lugar, porque não há como esquivar de nossa vista a imagem de um Brasil embebido no mito da democracia racial e, ao mesmo tempo, afogado em indicadores sociais que o associam à exclusão. E, ao analisar esses discursos que nos constituem como sujeitos, podemos entender melhor a nós mesmos e vermos a possibilidade de sermos diferentes.

O olhar normalizado e transigente para as teses de “branqueamento” e para o indivíduo intermediário (o mestiço brasileiro), que é uma síntese positiva de seus opostos (“pretos” e “brancos”), posteriormente variado para o “moreno claro” e “moreno escuro”, foi entranhado nos valores sociais mais profundos do Brasil. Isso vem na contramão de países como os EUA, com sua característica protestante de sociedade igualitária, que não admite o “mais ou menos” ou o “jeitinho”, nem a aplicação das leis implícitas. Ao contrário, as leis americanas são rígidas, racistas e dualistas e dão conta até mesmo dos menores detalhes de um “sangue negro”; dependendo de suas origens, um indivíduo com fenótipo “branco”, por exemplo, poderia ser considerado legalmente “preto”.

O sociólogo brasileiro Oracy Nogueira (NOGUEIRA apud DAMATTA, 1989) já havia apontado esse perfil norte-americano como ativador do preconceito de “origens”. No Brasil, diferentemente, haveria tendência para a “marca” do tipo racial, camuflando o preconceito. “Na realidade, desenvolvemos o preconceito de ter preconceito, conforme disse Florestan Fernandes numa frase lapidar” (DAMATTA, 1989, p.35).

No nosso caso, acredita DaMatta (1989), estamos em um sistema extremamente hierarquizado, fato que não está claro em nossa consciência, pois teimamos em nos olhar pelo espelho norte-americano ou sul-africano: o da segregação racial legalizada que não cometemos aqui no Brasil. Porém, nem por isso – em um país formado por descendentes de portugueses brancos e aristocráticos – os índios, brancos e negros deixariam de estar classificados ainda nos termos da hierarquia das raças. E a maneira disfarçada de preconceito seria a mais eficiente para discriminar negros e índios, desde que esses ficassem em seu devido lugar, ou seja, em caráter classificatório.

Em outras palavras, a mistura de raças e o mito da democracia racial esconderia, portanto, a profunda injustiça social contra índios, negros e mulatos, dividida em várias possibilidades dentro de um discurso de classificação, que é excludente. Sobre esse caráter classificatório e seus desdobramentos, ressalta DaMatta:

De fato, é mais fácil dizer que o Brasil foi formado por um triângulo de raças, o que nos conduz ao mito da democracia racial, do que assumir que somos uma sociedade hierarquizada, que opera por meio de gradações e que, por isso mesmo, pode admitir, entre o branco superior e o negro pobre e

inferior, uma série de critérios de classificação. Assim, podemos situar as pessoas pela cor da pele ou pelo seu dinheiro. Pelo poder que detém ou pela feiúra de seus rostos. Pelos seus pais e nome de família, ou por sua conta bancária. As possibilidades são ilimitadas, e isso apenas nos diz e um sistema com enorme e até agora inabalável confiança no credo segundo o qual, dentro dele, “cada um sabe muito bem o seu lugar” (DAMATTA, 1989, p.39, grifos do autor).

Nos filmes selecionados, pudemos perseguir algumas dessas divisões classificatórias pelas posições que o sujeito ocupa no enquadramento da câmera. Os negros de *O despertar da redentora* são enviados ao destino incerto das ruas e mesmo assim classificados como eternamente agradecidos à benevolência branca. Em *O ébrio*, Felipe é incluído no espaço do lar urbano da classe média branca, porém isso só foi possível mediante o “branqueamento” de suas condutas, sendo classificado assim como abobalhado e submisso.

Em *Rio, 40 graus*, por um lado, o negro é segregado no morro; por outro, é “incluído” numa suposta identidade nacional de propaganda política pelo samba, mas também mediante “branqueamento” de suas condutas. Por isso aparecem como miseráveis excluídos (Dona Elvira) ou alegres carnavalescos. Já no documentário *Aruanda*, Zé Bento é segregado nas terras devolutas do Sertão, mostrado como excluído, porém resignado.

A esses tipos de classificações praticadas no seio da sociedade e denunciadas no cinema, DaMatta vai chamar de “racismo à brasileira”. Na perspectiva discursiva, podemos conceber esse caráter classificatório como modos de constituição do sujeito. São justamente essas formas excludentes de selecionar os sujeitos que o nosso corpus revelou.

Nas microlutas, está o choque do sujeito negro com o poder que os constitui enquanto “infame”. Encontramos esse choque nos efeitos de sentidos produzidos pelo corpo discursivo branco: a princesa benevolente que libertaria o corpo negro; o padre que libertaria sua alma; o samba apreciado pelos brancos que os libertaria de sua tristeza da segregação; e as terras estéreis, desprezadas pelos senhores aristocráticos, que os libertariam do jugo servil da escravatura.

Ao tocar esse poder, o sujeito negro como tal é aniquilado, pois nasce em seu lugar o sujeito negro “branqueado”. Ou seja, ele só entra na ordem do discurso pelo viés da infâmia (no choque relâmpago com o poder que, imediatamente, o aniquila, pois o transforma em outro).

Para compreendermos esse viés da infâmia, investigamos a rede discursiva que envolve o cinema brasileiro do século XX. Encontramos um lugar social para cada um dos vários tipos de sujeito, sempre em nome do lema positivista da “ordem e do progresso”.

Técnicas de biopolítica, tendo como “verdade” a teoria do branqueamento, baseada no discurso científico da eugenia, possibilitaram a circulação do discurso da Medicina Social da época.

A política de higienização e segregação da população negra, com vistas à docilização do trabalhador brasileiro útil, estão entre as técnicas de biopolítica cujas marcas discursivas encontramos no corpo negro do brasileiro. Todo um sistema normalizador, que incluem leis e ações institucionais, além de “verdades” estabelecidas pelos saberes, possibilitaram a emergência do sujeito “infame” negro na sétima arte nacional.

Pelo simples fato de emergir no cinema, “branqueado”, passando da ordem do indizível para o dizível (graças a um viés “infame” e seu choque com o poder) é um sinal de que o sujeito negro estaria de uma vez por todas redimido socialmente pelo discurso religioso da maldição de Cam? Não. Sua irrupção pressupõe novas práticas sociais de condenações modernas, desta vez pelo controle de suas condutas e classificação em estereótipos. Mas, por enquanto, fiquemos por aqui para efeitos de fim.

REFERÊNCIAS

AGUILAR FILHO, Sidney. Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945). Tese (Doutorado), pelo Programa de Pós-graduação em Educação, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011. 364f.

ANDRADE, Matheus. Rec – uma iniciação à filmagem. João Pessoa: Ideia, 2013.

AUMONT, Jacques. A imagem. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 3. ed. campinas: Papurus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUMAN, Z. Identidade. Tradução brasileira de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BELTING, H. Imagem, mídia e corpo – uma nova abordagem à iconologia. In: Revista Gherb. Revista de Comunicação, cultura e teoria da mídia. Número 8, 2006. Disponível em http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1. Acesso em: 15 jan. 2016.

BERGAN, Ronald. Guia ilustrado Zahar: cinema. Tradução de Carolina Alfaro. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BÍBLIA, A.T. Gênesis. Português. Bíblia Sagrada – Edição Pastoral. Brasília: Paulus, 1990.

BRAGA, Amanda. À imagem da fênix: caos e criação em análise do discurso. In: GREGOLI, M.R.V.; KOGAWA, J.M.M. (Org.). Análise do discurso e semiologia: problematizações contemporâneas. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. P. 167-186.

BRASIL. Constituição (1934). Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 1934. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1930-1939/constituicao-1934-16-julho-1934-365196-publicacaooriginal-1-pl.html> >. Acesso em: 15 jan. 2017.

BRASIL. Constituição (1988) Constituição da República Federativa do Brasil. 40 ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

CALCANHOTO, Adriana. Negros. In: CALCANHOTO, Adriana. Senhas. Manaus: CBS/Columbia, 1992. Faixa 7. 1. CD.

CASTRO, Edgard. Vocabulário de Foucault. Tradução de Indrig Müller Xavier. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CAVALCANTE, Rodrigo. A cara do brasileiro. Superinteressante. São Paulo: Abril, ed. 217, set. 2005. p. 68-71.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (de século XVI ao início do século XIX). Tradução de Ana Moura. Lisboa: Teorema, 1988.

_____. Análise do Discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Edufscar, 2009.

_____. Decifrar o corpo: Pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

CUÍCA; CAVAQUINHO; CHORO In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 20 jan. 2017. Disponível em: < <http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 20 jan. 2017.

DAMATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil?. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOMINGOS, J-J. Do armário ao altar: a constituição do sujeito homoafetivo nos jogos de verdade do discurso midiático. Tese (Doutorado), pelo Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 2014. 218f.

FOUCAULT, Michel. A história da loucura na idade clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. O nascimento da clínica. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

_____. História da sexualidade 2; o uso dos prazeres. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. Direito de Morte e Poder de Vida. In: _____. História da Sexualidade I. 13. ed. Rio de Janeiro: 1988, p. 125 – 149.

_____. Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão: Um caso de parricídio do século XIX apresentado por Michel Foucault. Trad. Denize Lezan de Almeida. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. O sujeito e o poder. In P. RABINOW e H. DREYFUS, Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Trad. Vera Porto Cazarra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

_____. História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. História da Sexualidade 1: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. A ordem do discurso. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. História da Sexualidade 3: O cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. São Paulo: Graal, 2005a.

_____. A vida dos homens infames. In: _____. Estratégia, Poder-Saber. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a (Ditos & Escritos IV), p.203-222.

_____. A hermenêutica do sujeito. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____, Michel. A arqueologia do saber. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.

_____. Microfísica do Poder. 26. ed. São Paulo: Graal, 2012b.

_____, Michel. O nascimento da Medicina Social. In: _____. Microfísica do Poder. 26. ed. São Paulo: Graal, 2012c. p.143-170.

FREYRE, Gilberto. Casa grande & senzala. 52. ed. São Paulo: Global, 2013a.

FREYRE, Gilberto. Sobrados e mucambos – decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 1. ed. digital. São Paulo: Global, 2013b.

GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONDIM, José Roberto. Eugenia. Disponível em <<https://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>>. Acesso em: 3 de jun. 2016.

GREGOLIN, Rosário. Análise do Discurso: os sentidos e suas movências. In: _____. CRUVINEL, M. de Fátima; KHALIL, Marisa (Org.). Análise do discurso: entornos do sentido. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001, p. 9-34)

_____. Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos. São Carlos: Claraluz, 2004.

_____. AD: descrever – interpretar acontecimentos cuja materialidade funde linguagem e história. In: NAVARRO, Pedro (Org.). Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos. São Carlos, SP: Claraluz, 2006, p. 19-34.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

IBGE. Estatísticas históricas do Brasil: séries econômicas, demográficas e sociais de 1550 a 1988. Séries estatísticas retrospectivas. Rio de Janeiro: IBGE, 1987. 3v.

IBGE. População presente e residente, por cor ou raça (dados do universo e dados da amostra). Disponível em:

<<http://serieestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP106&t=populacao-presente-residente-cor-raca-dados>>. Acesso em: 3 de jun. 2016.

INFÂMIA; INFAME; INFAMAR. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 20 jun. 2016. Disponível em: < <https://www.priberam.pt/dlpo/inf%C3%A2mia>>. Acesso em 20 jun. 2016.

ISABEL. Lei nº3.353 de 13 de maio de 1888, "pela qual Vossa Alteza Imperial manda executar o direito da Assembléia Geral, que houve por bem sancionar declarando extinta a escravidão no Brasil, como nela se declara". [S.l.]: [s.n.], [1888?]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mssI48_17_42.jpg>. Acesso em: 19 fev. 2017.

LEAL, Wills. O Discurso Cinematográfico dos Paraibanos. João Pessoa: A União, 1989. 260 p.

LOBO, Lilia Ferreira. Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

LOURENÇO, Ricardo. Bandeira, porta bandeira e mestre-sala: elementos de diversas culturas numa triade soberana nas escolas de samba cariocas. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 7-18, 2009.

LUCCHESI, Alexandre. Lira Neto conta as origens do samba em seu novo livro, 2017. Disponível em: <<https://googleweblight.com/i?u=https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/02/lira-neto-counta-as-origens-do-samba-em-seu-novo-livro-9730529.html&hl=pt-BR>>. Acesso em: 27 fev. de 2017

MALDIDIER, Denise. A inquietação do discurso: re(ler) Michel Pêcheux hoje. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MILANEZ, Nilton. O corpo é um arquipélago. In: NAVARRO, Pedro (org.). Estudos do texto e do discurso. Mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006, p.153-179.

_____. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. In: Acta Scientiarum. Language and Culture, Universidade Federal de Maringá. v. 31, n. 2, July-Dec., 2009, p. 215-222.

_____; BITTERN COURT, Joseane. Materialidades da imagem no cinema: discurso fílmico, sujeito e corpo em A Dama de Ferro. Revista Movendo Ideias, v.17, n. 2, jul-dez 2012. Disponível em: <http://www.unama.br/editoraunama/download/revistami/mi_v17_n2_2012/artigos_pdf/mi_v17_n2_2012_artigo_1.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 184p.

NETO, Lira. Uma história do samba. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v. 1: As origens.

PAUL, Wolf. Ordem e progresso: origem e significado dos símbolos da bandeira nacional brasileira. São Paulo, SP: Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, v. 95 n.1, 2000, p.251-270. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67468>> Acesso em: 15 jun. 2016.

PÊCHEUX, Michel. O discurso – estrutura ou acontecimento. 4.ed. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: Pontes editores, 2006.

_____. O estranho espelho da Análise do Discurso. In: COURTINE, J-J. Análise do Discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Edufscar, 2009. p. 21-26.

PEREIRA, Tânia. O espetáculo de imagens na ordem do discurso midiático: o corpo em cena nas capas da revista veja. Tese (Doutorado), pelo Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 2013. 203 f.

RAMOS, Graciliano. Vidas secas. 129. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. Estud. av. [online]. 2007, vol.21, n.59, pp.323-352. ISSN 0103-4014. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142007000100026>> Acesso em: 15 jun. 2016.

REGO, José Lins do. Menino de engenho. 72. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

RODRIGUES, J.C. O negro brasileiro e o cinema. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 240.

_____. O negro no cinema brasileiro de ficção, 2008. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/87-o-negro-no-cinema-brasileiro-de-ficcao>>. Acesso em: 22 de mai. 2016.

RONCOLATO, Murilo. Biografando o samba: livro conta as origens do gênero que está colado à imagem do Brasil, 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/02/17/Biografando-o-samba-livro-counta-as-origens-do-g%C3%AAnero-que-est%C3%A1-colado-%C3%A0-imagem-do-Brasil>> Acesso em: 25 fev. de 2017.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. 100 min. P&b, 1955. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

SEYFERTHE, G. .O futuro era branco. Revista de História (Rio de Janeiro), v. 6, p. 62-67, 2011.

STEPAN, NL. Eugenia no Brasil, 1917-1940. In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D., orgs. Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. História e Saúde collection, pp. 330-391. ISBN 978-85-7541-311- 1. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/7bzx4/11>>. Acesso em: 16 jun. 2016.