

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 6, Número 2, Jul.-Dez. 2017

CORPO, PODER E CINEMA: UM "ZOOM" NO SUJEITO NEGRO DO FILME RIO, 40 GRAUS

BODY, POWER AND CINEMA: A "ZOOM" IN THE BLACK SUBJECT OF THE FILM RIO, 40 DEGREES

NORONHA, Cecília
BARACUHY, Regina
(Universidade Federal da Paraíba/ PROLING)

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 06/05/2016 • APROVADO EM 00/00/0000

Abstract

This article analyzes the black body and its senses in three frames of the film *Rio, 40 Graus* (1955). The theoretical field is the French Discourse Analysis (AD), having as a theoretical-methodological contribution the ideas of the philosopher Michel Foucault (1988, 1995, 2012a, 2012b, 2004) and his archaeogenealogy (especially in the notion of *biopolitics*), dialoguing with the studies of Jean-Jacques Courtine (2013), about *discursive memory*, *body* and *intericonicity*. We will also use as theoretical support the researches of the linguist Nilton Milanez (2009), focused on the relation between discursive *body* and cinematographic language. We believe that Eugenia and her racial theses in twentieth-century Brazil are part of a network of knowledge-power that

normalized "effects of truth" about the black subject. These "truths", in turn, found echoes in the discursive body of characters from the national cinema.

Resumo

Esse artigo analisa o corpo negro e seus sentidos em três fotogramas do filme *Rio, 40 Graus* (1955). O campo teórico é o da Análise do Discurso (AD) francesa, tendo como aporte teórico-metodológico as ideias do filósofo Michel Foucault (1988, 1995, 2012a, 2012b, 2004) e sua arqueogenealogia (especialmente na noção de *biopolítica*), dialogando com os estudos de Jean-Jacques Courtine (2013), sobre *memória discursiva, corpo e intericonicidade*. Usaremos ainda como suporte teórico as pesquisas do linguista Nilton Milanez (2009), focadas na relação entre corpo discursivo e linguagem cinematográfica. Acreditamos que a Eugenia e suas teses raciais no Brasil do século XX fazem parte de uma rede de saber-poder que normatizou "efeitos de verdade" sobre o sujeito negro. Essas "verdades", por sua vez, encontraram ecos no corpo discursivo de personagens do cinema nacional.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Discourse Analysis. Movie theater. Body. Power. Black Subject.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do Discurso. Cinema. Corpo. Poder. Sujeito negro.

Texto integral

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo desses mais de 500 anos de história oficial do Brasil, contada a partir da chegada dos portugueses e por eles, houve normatizações 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, na Europa. Os discursos foram ressignificados no Brasil, chegando a circular no cinema do século XX.

As teses racistas da eugenia disseminadas no Brasil e o pensamento eugenista mundial apresentam diferenças. Especialmente nos Estados Unidos e na 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 miscigenação das raças. O cruzamento entre esses três tipos de classificação da

época era visto como um caminho para denigrir as qualidades de cada um deles, podendo levar até à extinção.

É desse conceito negativo da miscigenação que vem a palavra “mulato”. Ela faz referência ao animal híbrido e estéril, resultado do cruzamento de tipos genéticos diferentes. 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. Entre a infinita variedade de categorias intermediárias (“pardos”, “morenos”, “cafuzos”, e outros adjetivos), a mulata é uma dessas variantes, considerada uma “cristalização perfeita” por DaMatta (1989):

[...] 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).

Diante desse panorama brasileiro, optamos pelo nome “negro” no título desse artigo, levando em consideração duas ressalvas sociológicas: de que o Brasil seguiu historicamente por um não dualismo (pelo menos não declarado entre “preto” e “branco”); e deixando claro que há outras correntes do movimento étnico no país que defendem a palavra “preto”, como “politicamente correta”, mesmo essa ideia não sendo popularizada.

O cinema também norteou nossa escolha por negros e mulatos, pois a variação entre esses dois tons da pele não interfere na posição do sujeito no filme. Enquanto isso, a exaltação da mulata, semelhante ao que pontuou DaMatta (1989) em seus estudos, não aparece latente na fase da cinematografia brasileira em que nosso *corpus* está inserido, diferente do que ocorre no cancionário brasileiro da mesma época.

Só para citar um exemplo da força dessas “verdades”, vamos nos remeter a uma tela do pintor espanhol Brocos (1852-1936). Ela 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 1911¹. A imagem 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 mãos estendidas ao céu, agradecendo por sua família miscigenada), sua filha mulata, sua neta parda – no colo da mãe – além do genro branco. Antes mesmo de ter sido apresentada na Inglaterra, a obra *A Redenção de Cam* já era consagrada, recebendo a medalha de ouro do Salão Nacional de Belas Artes, em 1895.

A tela chamou a atenção por levantar a problemática racial no século XIX. A imagem, ao longo dos anos, foi utilizada como ilustração em teses racistas, que propunham o “branqueamento” da população brasileira. Terminou sendo sinônimo, na época, da mestiçagem como um destino inevitável e mais apropriado para o País

O título da pintura de Brocos – *A redenção de Cam* – retoma uma história muito antiga, que está no imaginário religioso das pessoas. Estamos falando da maldição de Cam, filho de Noé. Em contraproposta a essa maldição, a tela de Brocos sugere uma redenção: a miscigenação.

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, amaldiçoa 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).

Antes mesmo do século XX, algumas interpretações dessa passagem bíblica começam a se propagar, de maneira ressignificada, ligando-a à questão racial. Como o 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).

É a relação entre saberes e poderes, com o suporte de distribuição institucional, que nos interessa como ferramenta para entendermos a constituição dos sujeitos – em particular do sujeito negro no cinema brasileiro.

Depois da invenção do cinema, na França, a nova tecnologia não demorou muito a chegar ao Brasil. Assim, no ano seguinte à pintura da tela “A Redenção de Cam” (1895), 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, 2001). Porém, devido a problemas como a falta de energia elétrica, a sétima arte só chegou de forma industrial a terras fluminenses em 1907.

Em artigo divulgado pela Mnemocine², o jornalista e pesquisador João Carlos Rodrigues descreve o panorama das primeiras produções brasileiras de cinema, 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 feiura, à feitiçaria e ao mal. (RODRIGUES, 2008, grifos do autor)

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.

Neste artigo, vamos nos ater à análise de três fotogramas do filme *Rio, 40 graus*, lançado em 1955 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Na materialidade híbrida do cinema, teceremos as “verdades” que disciplinam e normatizam o sujeito negro.

O trabalho apresenta uma espécie de recorte das investigações desenvolvidas pela autora desse artigo em âmbito acadêmico, durante os dois anos

de Mestrado, que contou com a orientação da co-autora dessas linhas. Parte da dissertação que inspirou a presente análise foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e está ligada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (Proling), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Defendida em março de 2017, a pesquisa é um dos mais recentes estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa CIDADI - Círculo de Discussões em Análise do Discurso, que aborda o discurso em diferentes materialidades, incluindo o cinema.

2 PRÁTICAS DE BIOPOLÍTICA: POR UM GOVERNO DA VIDA

Vamos começar essa seção chamando 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 arquegenealógicos, 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.

Já o poder para Foucault refere-se a “relações de força” e não é localizável, centralizado ou vertical; mas perpassa todas as instâncias do organismo social. Portanto, está presente em toda parte, nas “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).

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.

Foucault ressalta que desde o século XVIII vivemos na era da *governamentalidade*, uma tendência no Ocidente que diz respeito a um conjunto de saberes e de tecnologias políticas utilizados para *conduzir condutas* (de si e de outros). A *governamentalidade* é o conceito central da analítica do poder. Essa noção é necessária para entendermos a construção do sujeito – em nosso caso, o negro no cinema brasileiro. Ela coloca o problema da “população” como gestão global de indivíduos ou do corpo social, para que este se torne “dócil e útil”. Para isso são instituídas práticas disciplinares.

Daí vem também a definição de *sociedade disciplinar*, mergulhada e constituída nessa rede difusa de *dispositivos* ou aparelhos sociais. Regulam-se costumes, hábitos, práticas produtivas. A essa maneira de governar, por meio de práticas disciplinares, designamos *biopolítica*. Como ressaltou Foucault (1988, p.131), “tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma *biopolítica* da população”.

Dissemos que o óleo de Brocos foi levado pelo diretor do Museu Nacional, instituição que visava disseminar o conhecimento e estudo das ciências naturais no país, a um congresso de Eugenia. São instituições como estas – além de prisões,

escolas e outros tipos de aparelhos sociais – que constroem os vários lugares para o sujeito negro na sociedade brasileira ao longo da história, em uma complexa rede de saberes e poderes.

O infame ao qual nos referimos nesse trabalho está ligado ao que Foucault explica no texto *A vida dos homens infame*. Nessa obra, o filósofo propõe “dar voz” a um conjunto de fontes documentais, formando um conjunto discursivo-documental sobre um determinado sujeito que está fora da ordem do discurso. O infame emerge nessas falas paralelas porque entram em choque com o poder já que o discurso sobre ele deseja aniquilá-lo, condená-lo a um castigo.

Em outras palavras, a infâmia não é uma condição qualquer de silenciamento do sujeito na ordem do discurso, passando de uma condição de indizível para dizível. Não é isso. Ele é infame quando emerge de um silêncio por meio do choque com o poder; ou seja, porque o poder quis, justamente, fazer o contrário: “apagá-lo” (Foucault cita o exemplo das cartas endereçadas ao rei para pedir a condenação de um determinado indivíduo considerado “nocivo” em certa época). Sem isso, o infame jamais irromperia no discurso dos outros sobre ele.

Como podemos ver, o infame também não se resume a uma explicação simplória sobre uma condição de exclusão. Sequer pode ser determinado como aquele que não tem fama. Ao abordar a infâmia, o filósofo quis apresentar também uma metodologia; uma forma de ler o arquivo a partir do silêncio de alguém quebrado por discursos paralelos.

No livro *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*, Foucault recolhe o próprio depoimento de Rivière, que é réu no crime de parricídio. A esse relato, juntam-se transcrições de falas de outras pessoas diferentes (médico, juiz) sobre o acusado. Esses textos e pontos de vista sobre Rivière são organizados em séries enunciativas para análises.

Em nossa análise também iremos utilizar o pensamento foucaultiano, dialogando com os estudos sobre Semiologia Histórica para estudar as materialidades não verbais, a partir das propostas do historiador Jean-Jacques Courtine (2013), com conceitos como *memória discursiva*, *intericonicidade* e *corpo*.

A Semiologia Histórica tem dialogado com a Análise do Discurso por meio do deslocamento de conceitos. O foco deixou de ser apenas a abordagem dos textos escritos e passou a incluir outras materialidades discursivas, combinando elementos verbais e não verbais. Vamos nos amparar também nesses preceitos, em especial no de *intericonicidade*, como suporte para analisar a materialidade híbrida do cinema. Afinal, a *intericonicidade* resgata a noção de *memória discursiva*, desenvolvida por Foucault, deslocando-a para a rede de imagens.

Ao fazer essa relação entre imagem e memória, Courtine entende que o sujeito tem a capacidade de animar imagens inanimadas, relacionando-as com outra e atualizando-as, por meio da *memória discursiva*. Esse é o princípio da *intericonicidade*.

Quando falamos 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 como:

Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2012a, p.144).

Devemos estabelecer para o *corpo* do sujeito negro no cinema brasileiro os limites que o fazem aparecer em um determinado tempo e espaço em vez de outro. Podemos compreendê-lo como uma prática discursiva, emergindo em redes, passível de deslocamentos, compondo novos campos de saber.

3 OS SENTIDOS DO CORPO NA CADÊNCIA DO SAMBA

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 Instituto Nacional de Cinema (Ince), que era um órgão do Governo Vargas, criado com objetivo de trabalhar as produções cinematográficas em sala de aula. O longa-metragem possui vários núcleos de personagens, que são narrados paralelamente, deixando um pouco de lado a existência de um “personagem principal”.

Com essa quantidade de núcleos dramáticos, a impressão é que o importante a ser mostrado são as vidas cotidianas e não uma só uma vida em particular. A história 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.

Rio, 40 Graus 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.

Ao longo do filme, o sujeito negro e mulato do morro aparece em diferentes lugares sociais, entre os quais “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, alcóolatra 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 traça 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 escolha de samba; entre outros tipos normatizados.

Há ainda os lugares sociais para o mestiço, a exemplo do “malandro carioca de blusa estampada”, encarnado no personagem Valdomiro, apaixonado por Alice, que 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 dos lugares sociais para os brancos da Zona Sul – “o frequentador das praias”; “o espectador dos clássicos do futebol carioca nos estádios”; “o guarda ou policial”; “o político fútil”.

Na época em que foi filmado *Rio, 40 graus*, o morro ainda “exalava” na tela ares bucólicos, inclusive com chão de terra 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.

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 muito comum no cinema brasileiro. Esses dois fatores trouxeram alguns contratemplos 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 por seus olhos.

O outro aspecto é o uso de Planos 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 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, formado 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. Esses dois recursos são usados para dar mais ênfase a características e conceitos normatizados 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, para esse artigo, três fotogramas de uma cena da coroação da rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu. A sequência tem como regularidade o Plano Detalhe.

Integrantes da escola de Samba Portela, convidados para a festa, participam da cerimônia, que mais parece uma grande confraternização de Carnaval. A maioria são negros e mulatos, se entregam ao ritmo. Seus pés são captados pela câmera em Plano Detalhe. 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, com letras que enaltecem o samba.

O *corpo* negro, nos fotogramas 1 e 2, começa a ser discursivizado a partir de sua capacidade rítmica em consonância com o samba e o Carnaval, encarnados na agilidade dos passos. Por outro, os trajes limpos e mais formais, usados tanto pela mulher como pelo homem, nos remetem a camadas sedimentares que os “tecem”, entrelaçadas pelos pilares da Medicina Social e do ideal de “branqueamento” da população. Se considerarmos uma abordagem histórica da subjetividade, podemos dizer que o Plano Detalhe, nas três imagens, destaca as práticas de constituição do sujeito negro. Estão diretamente imbricadas nas “vontades de verdade” de uma época.

Fotograma 1: O ritmo do morro



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Fotograma 2: Os passos da rainha da escola de samba



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Assim, mesmo em seu reduto (o morro) e em uma manifestação artística advinda dos antigos batuques africanos (o samba), o sujeito infame negro aparece de terno e calçados sociais civilizados, em vez de vestimentas dos seus ancestrais (Fotograma 3).

Fotograma 3: O ritmo do morro 2



Fonte: Rio, 40 graus, 1955

Ao mesmo tempo, eles surgem como exímios dançarinos de samba, em vez de admiradores de música que lhes constituíssem como sujeitos tradicionalmente eruditos. É preciso discipliná-los na “civilização”, com bons trajes, porém jamais tirá-los do lugar social de, intelectualmente, incapazes. Afinal, a Medicina Social já havia determinado o seu lugar de infame na ordem do discurso sobre o “branqueamento” da população.

Os trajes e a dança, como percebemos, estão ligados de maneira intrínseca, compondo um certo *glamour*. No tempo em que *Rio, 40 graus* foi filmado, os integrantes das agremiações ainda não usavam as indumentárias de brilho, comuns nos desfiles do Sambódromo de hoje em dia. Porém, já pode ser percebida uma certa formalidade na roupa, mesmo sendo um evento dentro da escola de samba.

É como se naquele ambiente fosse possível viver um mundo de “sonhos” e abundâncias, financeiramente falando, realizando o desejo de fustigar a vida como ela é no cotidiano do morro. Mais uma vez, os trajes demarcam um desejo pelo lugar social de “sujeito civilizado” e, portanto, de sucesso.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso sobre o sujeito infame negro no filme *Rio, 40 graus* não é uma mera reprodução de uma “realidade” social, observadas nas ruas e no cotidiano. Muito mais que isso, ele é constituído por saberes científicos e práticas sociais que se entrelaçam e possibilitam a irrupção de *vontades de verdade*. Esse procedimento de exclusão está dentro das malhas tecidas pelo poder e suas relações de forças.

O olhar normatizado para as teses de “branqueamento” e para o indivíduo intermediário (o mestiço brasileiro), que é uma síntese positiva de seus opostos (“pretos” e “brancos”), foi entranhado nos valores sociais mais profundos do Brasil, posteriormente variado para o “moreno claro” e “moreno escuro”.

Isso vem na contramão de países como os Estados Unidos, 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”.

Pelo simples fato de emergir no cinema, passando de um indizível para o dizível (graças a um viés infame e seu choque com o poder), estaria de uma vez por todas remida a maldição de Cam? Isso é algo a se pensar, porque percebemos que o corpo negro no cinema brasileiro aparece como enunciado político de “branqueamento”.

Podemos dizer 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. Assim, ao excluir alguns discursos sobre o sujeito negro em detrimento de outros, a sétima arte também estava delimitada pelas grades de especificação do discurso eugênico.

Notas

¹ O 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 o “estudo dos agentes sob o controle social, que podem melhorar ou

empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente” (GONDIM, 2016, on-line). Na época da conferência de Eugenia em Londres, em 1911, o Brasil vivia a primeira fase da República, conhecida como República Velha.

² Publicação eletrônica que abre espaço para artigos acadêmicos sobre audiovisual.

Referências

- ANDRADE, Matheus. *Rec – uma iniciação à filmagem*. João Pessoa: Ideia, 2013.
- BÍBLIA, A.T. Gênesis. Português. *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*. Brasília: Paulus, 1990.
- CASTRO, Edgard. *Vocabulário de Foucault*. Tradução de Indrig Müller Xavier. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- COURTINE, J-J. *Decifrar o corpo: Pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- FOUCAULT. Direito de Morte e Poder de Vida. In: _____. *História da Sexualidade I*. 13. ed. Rio de Janeiro: 1988, p. 125 – 149.
- _____. O sujeito e o poder. In P. RABINOW e H. DREYFUS, *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Tradução de Vera Porto Cazarra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- _____, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.
- _____. Governamentalidade. In: _____. *Microfísica do Poder*. 26. ed. São Paulo: Graal, 2012b, p. 407-431.
- _____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- GOMES, P.E. *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.
- Milanez, Nilton. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. *Acta Scientiarum Language and Culture*. Universidade Federal de Maringá. v. 31, n. 2, July-Dec., 2009, p. 215-222.

SEYFERTHE, G. *O futuro era branco*. Revista de História (Rio de Janeiro), v. 6, p. 62-67, 2011.



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.

RODRIGUES, J.C. *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.

Para citar este artigo

NORONHA, Cecília; BARACUHY, Regina. Corpo, poder e cinema: um “zoom” no sujeito negro do filme rio, 40 graus. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 2, p. 24-38, jul.-dez. 2017.

Os autores

Cecília Noronha Braz é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística (Proling) da UFPB, com dissertação defendida em 2017, na linha de Discurso e Sociedade, que faz parte da área de concentração Linguística e Práticas Sociais.

Maria Regina Baracuy Leite é professora Associado Nível III da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Atua na Graduação no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), no Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING).