

Narrativa nacional, cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: Reflexões sobre o lugar da memória.

GT 06 -IMAGINÁRIOS SOCIAIS, MEMÓRIAS E PÓS- COLONIALIDADE
Teresa Cristina Furtado Matos¹

Resumo

O trabalho discute o lugar da memória e o recurso ao diálogo entre tempo presente e tempo passado em uma série de filmes brasileiros dos anos 2000 que tratam do tema das relações raciais no país. As obras selecionadas para análise são: *As Filhas do Vento* (Joel Zito Araújo, 2004), *Quase dois irmãos* (Lucia Murat, 2004) e *Quanto vale ou é por quilo* (Sérgio Bianchi, 2005). Propõe-se que o uso de temporalidades diferentes na construção narrativa dessas obras se constitui como estratégia típica do período para falar sobre continuidades e descontinuidades, permanências e mudanças no padrão de interação racial brasileiro, fazendo pensar, portanto, sobre as transformações da cultura.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, relações raciais, memória.

Conta a lagartixa que Faustino vende passados. Seus clientes batem à sua porta em busca de um edificante outrora, cujo valor tem peso no presente, mas, principalmente, no futuro. Reinventar biografias é o ofício desse homem que tem sua história revelada pela observadora lagartixa, a narradora do livro. Esses são os acontecimentos de O ‘vendedor de passados’, de José Eduardo Agualusa. A ficção do escritor angolano parece guardar um ponto de contato com a proposta deste artigo, que é a de discutir o movimento entre passado, presente e futuro nas re-elaborações narrativas nacionais. No romance de Agualusa o movimento se constrói em torno do esquecimento e da fabricação de um tempo pretérito para seus clientes. No caso do cinema brasileiro da primeira década dos anos 2000, objeto deste artigo, o movimento age na direção da revisão do esquecimento - que busca aproximar o plano do ‘nós - ideal’ (Elias, 1197, p.140) da realidade cotidiana.

Na literatura sobre nação e nacionalismo a memória e a história, como operadoras do mecanismo de fabricar, pela narração, uma experiência em comum têm lugar de destaque. Ernest Renan (1997), no clássico texto de 1882, ‘O que é uma nação?’, nos chama atenção para tal processo. Diz ele: ‘o esquecimento, e mesmo o erro histórico, são um fator essencial na criação de uma nação, e é por isso que freqüentemente o progresso nos estudos históricos representa um perigo para a idéia de nação’ (p. 161) Em outro fragmento afirma: ‘Ora, a essência de uma nação está em que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muita coisa’ (p. 162).

O processo de seleção desponta nos dois fragmentos como operação fundamental. O resultado eficiente depende do processo, questão que nos leva a pensar sobre as decisões acerca do que deve ser mantido ou erodido, ou seja, o que, como e quando lembrar ou esquecer. A escolha e a difusão de aspectos capazes de produzir o sentido de experiência comum tornam-se essenciais na medida em que alimentam um tipo de imaginação particular. As comunidades, Weber (1994) já tinha nos ensinado antes de Anderson, mantêm-se através de um sentimento de pertencimento partilhado. A novidade no caso nas nações é o contexto moderno em que o sentimento é elaborado. Populações sem contato face a face se unem num sentimento de camaradagem horizontal mobilizado e preenchido por uma sensação

¹ Professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba- Brasil.

de simultaneidade. Como afirma Anderson (2008, p. 32): ‘(...) mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais se conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles’.

Enquanto fenômeno moderno, a formulação desse tipo de sensibilidade exige ferramentas próprias. O capitalismo de imprensa realizou a façanha de produzir um tempo vazio, passível de ser preenchido de experiências que mobilizaram uma experiência de simultaneidade – temporal e espacial. Dessa operação emergiu o sentido de comunalidade que encarnam as nações modernas. No contexto das comunidades imaginadas modernas narrar torna-se um ato complexo, realizado com o recurso a muitos partícipes: imprensa (jornais, literatura), rádio, cinema, mapas, censos, museus, etc. As tecnologias de informação tornam-se suportes e agentes da operação de narrar e criar um nós.

No caso brasileiro, os anos 1930 despontam como marco de um processo de re-avaliação de significados sobre os arranjos de um ‘nós’ ainda em construção. A ideia de uma comunidade sendo imaginada tem aqui solo fértil para deitar raízes. A mestiçagem, entendida até então como um problema (veja-se o ambiente de debates e todo o repertório de teorias racistas do final do século XIX início do século XX – Azevedo, 2004, Skidmore, 1989, Schwarcs, 1993), transforma-se em elemento de celebração, munida de sentidos adicionais como democracia e cordialidade (Ortiz, 1994) – tomando acento, desde então, na narrativa nacional como um traço distintivo de nosso modo de ser². Em consonância com essa celebração está a produção artístico-cultural. É dessa perspectiva que gostaria de pensar o cinema brasileiro.

O cinema é para Becker (2009) uma forma de “dizer sobre” que, assim como outras linguagens, supõe contratos de leitura que se estabelecem entre produtores e usuários na forma de lidar com as representações feitas sobre a sociedade. O treino do olhar e dos sentidos, assim como sua submissão a regimes de imagens que acionam narrativas mentais [estereotípias] sobre situações, fatos, eventos e pessoas, organiza-se em torno de um sentido de adequação às convenções sobre o modo de ver determinada realidade (o que significa também ter competência para ler determinada linguagem). Entre convenções de gênero narrativas e acordos sobre os modos de ler e retratar certos grupos humanos o cinema brasileiro criou um repertório de leitura das populações negras. No período do cinema mudo, por exemplo, Stam (2008, p. 123-4) chama atenção para o fato de que:

encontramos uma predominância de temas indianistas ao lado de uma pobreza de temas e personagens afro-brasileiros. (...) Como ocorreu com o cinema na maior parte do mundo, o cinema brasileiro buscava alcançar respeitabilidade burguesa, adotando clássicos brasileiros e internacionais, poucos deles tratando de temas negros. Embora o Brasil tivesse uma proporção maior de cidadãos negros e mulatos do que os Estados Unidos, essas pessoas raramente apareciam nas telas de cinema. O cinema brasileiro projetava uma visão do Brasil como ramo tropical da civilização européia.

Os períodos que se seguem a este, repetem ausências, estereotípias e contratos desvantajosos de representação. De um modo geral, esse panorama se altera pouco até os anos 2000. Para pensar esse último momento de produção, exploro a ideia de ‘inadequação’, de Becker, em sua capacidade de

² É emblemático o trecho de Freyre no prefácio à primeira edição de Casa Grande e Senzala: “A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduichada entre os extremos antagônicos, foi em grande parte contrariado pelo efeito da miscigenação. A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadradona, a oitavona, tornando caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil” (2006, p.33)

produzir um criativo olhar “obtuso” sobre uma outra representação racial [distanciada das estereótipias], cumprindo o efeito poderoso de criar estranhamento para a forma habitual com que se enxergam essas relações. Parece-me que esse efeito é alcançado por alguns filmes da safra em tela.

Como nos mostra Carvalho (2006), entre o final dos anos 50 e o início dos anos 70 a tendência de representação dos negros está associada ao paradigma do ‘negro povo’, numa clara vinculação entre raça e classe. Assim articuladas, o dado central não era a tematização da questão racial, mas da pobreza como fenômeno da desigualdade entre as classes. *Rio Zona Norte* e *Rio 40 Graus* podem ser pensados dentro dessa chave de interpretação. Essa estratégia revela o efeito diluidor de certas alegorias nacionais. Como observa Stam (2008, p. 443):

Os diretores brasileiros brancos costumam fazer personagens negros e indígenas, e as situações que os envolvem, carregar o peso da alegoria nacional; eles se tornam portadores de sinais que apontam para algo que não eles próprios. Os quilombos, por exemplo, por vezes se tornam um símbolo da libertação. As primeiras alegorias indianistas faziam do índio um representante do Brasil como um todo; alegorias posteriores apresentam o negro como representante do ‘povo’. Em outros casos, as alegorias gerais nacionais ou sociais exibem sobretons raciais.

Logo no início da década de 70 um filme como *Compasso de Espera*, de Antunes Filho discute o racismo brasileiro frontalmente a partir de um personagem de classe média, uma inovação pouco experimentada pelo cinema brasileiro até então³. Outra novidade está no protagonismo negro à frente da direção, sendo a década marcada “não apenas [por] muitos filmes dedicados a temas afro-brasileiros mas também pela emergência dos primeiros diretores afro-brasileiros” (Stam, p. 364), entre eles Antônio Pitanga e Waldyr Onofre.

Com nuances diversas a questão racial apareceria também em outras produções como: *A Deusa Negra* (Olá Balogun, 1979), *A Rainha Diaba* (Antonio Carlos Fontoura, 1973), *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), *As aventuras amorosas de um padeiro* (Waldyr Onofre, 1976), *O cortiço* (1978), *Jeca e seu filho preto* (Berilo Faccio/Pio Zamunner, 1978), *Na Boca do mundo* (Antonio Pitanga, 1978), *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), entre outros.

Em alguns filmes dos anos 80 vemos a questão tematizada no passado e como metáfora da exploração (pensada como eixo da relação elite - povo). Duas películas são exemplos dessa estratégia: *Quilombo* (1984, Cacá Diegues) e *Chico Rei* (1982, Walter Lima Jr.). Exclusão e resistência são temas muito presentes, mas a questão racial aparece, em grande medida, atada ao passado colonial e escravocrata.

Os anos 90 são, segundo Stam (2008), um período de ‘normalização’ da presença dos personagens negros, após um momento de exaltação da cultura africana vivido nos anos 70-80. Defendo a idéia de que nessa década, mas principalmente a partir dos anos 2000, verifica-se um novo horizonte de tematização, marcado pelo distanciamento do tom celebrativo em torno da idéia de um país racialmente harmônico - e pela visibilização do racismo; ademais, o tema é trazido para a sociedade contemporânea e tornado mais cotidiano. Como indicado anteriormente, penso que o ambiente cultural, artístico e político do período cria um clima favorável para isto.

³ Carvalho mostra que o filme é francamente inspirado na obra de F. Fernandes sobre a questão racial brasileira (Fernandes, 1959, 1978, 1972).

Nos anos 2000 ocorre a Conferência de Durban⁴ e a adoção pelo Estado brasileiro das políticas de cotas, já presente em alguns setores da administração pública (Guimarães, 2005), e expandida para o ensino superior. A partir daí um debate público tem lugar, tendo como tema de fundo a autoimagem nacional, a democracia racial, e, conseqüentemente, nossa narrativa nacional. Isto porque agir sobre as desigualdades raciais implicava, antes de tudo, reconhecê-las.

Em sociedades abertamente racistas, onde o racismo opera no nível legal/institucional, sua visibilização não oferece problemas, uma vez que é política de estado afirmá-lo e mantê-lo (Fredrickson, 2002, p. 86). Em sociedades racializadas, como a brasileira, a discussão sobre a presença e as dimensões do racismo ocupa grande parte dos debates⁵. Como também nos mostra Fredrickson (2002, p. 66), ‘o racismo é sempre específico da nação. Fica invariavelmente enredado em buscas pela identidade nacional e coesão que variam com a experiência histórica de cada país’ (p. 66). Se os contextos nacionais são importantes para a compreensão dos modos pelos quais opera a exclusão das populações racialmente desprivilegiadas, podemos propor que, principalmente no caso brasileiro, a narrativa nacional guarda relação direta com o tema do reconhecimento (Honneth, 2003, p. 157), uma vez que cria experiências de denegação de reconhecimento. A articulação entre racismo, identidade nacional e denegação de reconhecimento pode ser percebida na afirmação de Costa (2006, p. 211), quando trata das críticas aos estudos raciais no Brasil:

Se é verdade que os estudos raciais reduzem o discurso da mestiçagem a uma mera ideologia inventada para encobrir a opressão dos negros, os críticos dos estudos raciais cometem o erro oposto, ao desconsiderar a importância do discurso da mestiçagem para a legitimação de uma ordem política e social perpassada por vícios racistas. Isto é, ainda que não reduza a isso, o discurso da mestiçagem efetivamente, baniu retoricamente o racismo da agenda pública, sem remover, obviamente, os mecanismos que reproduzem, no âmbito das estruturas sociais e do cotidiano, a ordem social racista. Isso fica obscurecido na abordagem dos críticos dos estudos raciais.

A remoção do racismo da agenda pública, conseqüência de um discurso de mestiçagem cordial, nega reconhecimento ao invés de promovê-lo, tornando necessária a sua busca para as populações negras. Atacar o coração da auto-imagem e da narrativa nacional parecer ser o caminho necessário para a obtenção de reconhecimento efetivo. Não como ‘nós ideal’, mas como nós-fetivo. Em outras palavras, o texto de Costa sugere que apenas denunciando o mito é possível torná-lo utopia. Voltemos ao cinema.

No plano da cinematografia, nos anos 2000 aparecem longas que, mesmo não tendo a questão racial como mote central, a insere na moldura que representa a sociedade brasileira. Filmes como *Quanto vale ou é por quilo* (2005), *As filhas do vento* (2004), e *Quase dois irmãos* (2005) são representativos desse tipo de abordagem. De uma perspectiva sociológica, a presença desse tipo de tratamento pode ser lida como um momento importante da construção de uma outra sensibilidade pública, sendo esta uma arma fundamental na luta por reconhecimento:

Quanto mais os movimentos sociais conseguem chamar atenção da esfera pública para a importância negligenciada

⁴ Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, organizada pela ONU e realizada em Durban, na África do Sul, em 2001.

⁵ O que pode ser visto em toda a sua complexidade na audiência pública promovida pelo Supremo Tribunal Federal, quase uma década depois, em 2010, quando da votação sobre a constitucionalidade das cotas.

das propriedades e das capacidades representadas por eles de modo coletivo, tanto mais existe para eles a possibilidade de elevar na sociedade ou, mais precisamente, a reputação de seus membros.” (Honneth, 2003, p. 207-209)

Em *Multiculturalismo Tropical* Stam (2008) se **coloca** a pergunta de “como o cinema brasileiro encena suas representações raciais?” Qualquer resposta a essa pergunta tem de considerar, afirma o autor, a intricada e complexa vinculação entre vida social e produção cinematográfica. No caso em questão,

Os filmes brasileiros inevitavelmente refletem, ou melhor, refletem sobre (já que a reflexão nunca é uma questão de correspondência direta), as realidades do ambiente de maneira filtrada pelas ideologias e discursos concorrentes que circulam na atmosfera social. A falta de uma segregação racial rígida, a existência de uma população mestiça e a ubiquidade da expressão cultural afro-brasileira, associados à realidade igualmente inegável da falta de poder por parte da população de cor, tudo isso deixa marcas nos filmes. O desafio é discernir os padrões estruturantes dessas características, pois os filmes não refletem, simplesmente, a realidade social de uma forma não mediada; eles modulam, estilizam, caricaturam, alegorizam (p. 455-6).

Se o cinema brasileiro é marcado por uma “ausência estruturante” de negros⁶, cuja maior delas seria a das atrizes negras, e onde a ‘folclorização’ trabalha contra a ‘domesticação’⁷, essa estratégia seria também responsável por ligar o racismo à escravidão, isolando-o num passado distante. Como percebe Stam:

Embora muitos filmes representem o racismo durante a escravidão, poucos mostram o racismo contemporâneo. Se alguns cinemas são culpados de afastamentos da história, o cinema brasileiro tem sido ocasionalmente culpado de um mergulho na história, optando por triunfos gloriosamente remotos ao mesmo tempo que se afasta das lutas contemporâneas (2008, p. 467).

Essa tendência começa a se inverter na passagem dos anos 90 para os anos 2000, quando Stam identifica uma “(...) certa **blacktarização**, sobretudo em termos temáticos e performáticos. Assim, veremos a presença importante não só de temas ligados ao mundo social dos grupos subalternos, mas também de atores negros, sobretudo, mas não exclusivamente, em filmes ambientados nas favelas” (Stam, p. 501). Dessa forma, “nos anos 1990 observamos uma nova tendência no sentido de incluir atores negros nos filmes de ficção. Nesses filmes, o que se encontra marginalizado em termos sociais e políticos se revela crucial em termos simbólicos e culturais” (Idem, ibidem, p. 506).

⁶ O que também é verificado, até certo momento, na literatura (Proença Filho, 2004)

⁷ “A ‘folclorização’ também trabalha contra a ‘domesticação’, isto é, representações de pessoas em suas vidas cotidianas. Assim, inúmeros filmes brasileiros mostram pessoas negras participando do candomblé, do carnaval e dos quilombos, mas poucos são os filmes que mostram a luta diária do negro comum brasileiro. Embora muitos filmes representem o racismo durante a escravidão, poucos mostram o racismo contemporâneo. Se alguns cinemas são culpados de uma afastamentos da história, o cinema brasileiro tem sido ocasionalmente culpado de um mergulho na história, optando por triunfos gloriosamente remotos ao mesmo tempo que se afasta das lutas contemporâneas” (Stam, 2008, p. 467)

Para além do preenchimento dessa “ausência estruturante”, marcada pela maior presença nas telas de atores negros, os filmes dos anos 2000, sobretudo, tornam contemporâneo o racismo, refletem suas modulações, seu jogo de presença e ausência na vida pública brasileira, perscrutam suas formas de aparição, suas sutilezas, seus efeitos. Três filmes produzidos nos anos 2000 podem ser entendidos dentro dessa chave.

As Filhas do vento (2004) é um filme de ficção de Joelzito Araújo produzido poucos anos depois da realização do documentário “A negação do Brasil” (2000). O filme é francamente inspirado nas histórias de vida das atrizes negras e em especial na da atriz Ruth de Souza. Nele o tema do racismo recebe tratamento a partir da ausência e/ou da presença periférica dos negros nas telas e palcos brasileiros, tendo como fio condutor a história de uma atriz entre os anos 60-2000.

Explorando a história de um conflito no interior de uma família negra, que se desenrola por 40 anos, Joelzito acompanha a personagem Cida, que ainda na juventude, após um desentendimento com o pai, sai de casa para perseguir o sonho de ser atriz no Brasil dos anos 60. Tomando um rumo muito particular, o destino de Cida se afasta do de sua irmã Jú, que se tornará a matriarca de um extenso clã e nunca sairá do povoado onde nasceram. Ainda quando moravam juntas, Jú zombava do sonho de ser atriz da irmã. Numa discussão acalorada Jú informa quão distantes da realidade lhes pareciam as aspirações de Cida: “se deus quisesse que a gente fosse artista fazia a gente nascer branca, Cidinha!”. Por sua vez, o pai, sempre temeroso que Cida repetisse o destino da mãe - que saíra de casa quando elas ainda eram muito pequenas – também considerada descabida a aspiração da filha. E não apenas pelo sexismo do período que via a atividade Profissional das atrizes dentro de um horizonte de suspeição, mas porque o racismo lhe indicava uma fronteira de interdições e impossibilidades. Em uma discussão com Cida ele lhe grita: “Você não se enxerga não, quem já viu negro ser artista?!”.

A trajetória de sucesso de Cida se constrói a partir de muitos enfrentamentos e superações, sendo o racismo o inimigo mais ferino a enfrentar. Cida revela em uma conversa com a sobrinha Dora, também decidida a ser atriz, as inúmeras situações de preterição que viveu em relação as atrizes brancas e ouve da sobrinha os relatos de reatualização dos esterótipos. Dora informa que é “o novo estereótipo, figurante de filme do Spike Lee”.

Cida também sofre com a solidão do processo de ascensão social. Em uma das seqüências do filme aparece na sala de sua casa, sob o conforto material que conseguiu angariar através de seu trabalho, enquanto a câmera percorre um painel de fotos de sua carreira que emolduram a parede. A cena se sobrepõe a situações de prazer e gozo das outras personagens, Cida, entretanto, está sozinha. O filme também é firme ao apresentar os mecanismos de reprodução do preconceito e de estigmatização, criando um ambiente de crítica a essas formas. Em uma das seqüências, por exemplo, em *flashback*, quando do velório do avô, Dora relembra o quão irritado ele havia ficado quando ouvira ela lhe contar a história aprendida na escola sobre a diferença de cor entre os homens, que associava a cor da pele a sujeira. Voltaremos ao tema do retorno ao passado e às memórias.

Em *Quase dois irmãos* as relações entre cidade e favela e as tensões entre classes aparecem racializadas. As assimetrias raciais, assim como ocorre em *As Filhas do Vento* são tematizadas de modo direto. O filme conta a história de amizade entre dois garotos aproximados inicialmente pela amizade de seus pais, um jornalista de classe média e um sambista negro, que têm em comum o gosto pelo samba⁸. Crescidos, Jorge, o garoto negro, e Miguel, o menino branco, se afastam, para voltar a se reencontrar, nos anos 60, no contexto da Ditadura Militar, quando são presos. As diferenças entre eles são afirmadas não apenas pelas alocações de cada um deles em uma classe específica, mas marcadas pelo racismo, o que se expressa na experiência de ambos no presídio da Ilha Grande.

⁸ Não deixa de haver uma ironia no lugar do samba como dado de aproximação entre eles, representantes de classes sociais diferentes. Símbolo da unidade nacional, o filme brinca com a sua insuficiência como diluidor das tensões raciais.

As divergências entre presos políticos, a maioria brancos, e presos comuns, em sua maioria negros, começam a se manifestar assim que os dois grupos passam a ser confinados na mesma área do presídio. As rugas de classe vão revelando, paulatinamente, intolerâncias raciais. Algumas décadas depois Miguel se torna deputado e Jorge, chefe do tráfico de drogas em uma favela carioca, comandando o negócio de dentro da cadeia. Mantendo contato, os dois homens são personagens síntese da fragilidade do discurso hegemônico de tolerância e cordialidade racial.

Em *Quanto Vale ou é por Quilo* o tema racial não costura a integridade da trama, mas ocupa espaço privilegiado para falar dos males nacionais, entre eles a abissal desigualdade social que no filme ganha cor. A leitura de trechos de processos criminais realiza uma ponte entre o passado e o presente fazendo refletir sobre o legado de uma sociedade escravocrata ao futuro. Assim, a escravidão, quase sempre pensada como ponto de ruptura que constitui um marco celebrativo de nosso padrão de interação e mestiçagem (penso aqui num filme como *Sinhá Moça*) é associada ao presente de desigualdades nacionais. Ela é vista como um legado deletério não resolvido, produzindo num contínuo temporal miséria, opressão e violência. O jogo entre cenas atuais e cenas do período da escravidão, usando os mesmos atores e atualizando a situação contemporânea, tem um efeito poderoso.

Voltemos agora para a questão das relações entre tempos e narrativa. Nesse sentido, gostaria de chamar atenção para um dado comum aos três filmes, a relação dinâmica entre passado e presente como um mecanismo importante para se pensar mudanças e permanências. As três obras são estruturadas a partir da sobreposição de temporalidades diversas, sendo o *flashback* um recurso bastante utilizado. Em *Quase dois irmãos* essa estratégia dá relevo a momentos diferentes da vida pública brasileira e da vida privada dos personagens: infância, juventude e vida adulta; período de ditadura militar e período de abertura democrática. É nesse movimento que o filme trata do racismo e de uma ação anti-racista na agenda política da esquerda brasileira. O lugar de exclusão dos negros, na pessoa de Jorginho, se faz não na perspectiva da vitimização mas da denúncia. Jorginho sempre afirma a miopia de Miguel para as tensões (que não são apenas de classe, mas raciais) que ele e os seus iguais vivem: tanto no período da Ilha Grande, como no momento dos anos 2000.

Quando trata do período de prisão na Ilha Grande o filme mostra a invisibilidade do tema, e as assimetrias sociais a ele relacionadas, para os militantes de esquerda brasileiros através de dois modos: 1. Nos diálogos/debates entre os militantes sobre os dilemas e o futuro nacional o tema está sempre ausente. 2. Além disso, o racismo permeia a relação desses presos com os presos comuns⁹, em sua maioria negros e pobres. As diferenças entre os dois personagens se mantêm ao longo dos anos: Miguel se torna deputado e Jorge traficante. Em certo sentido, nos debates entre Miguel e Jorge o tema do racismo aparece como dado opaco a Miguel, o homem da ação política, incapaz de ver o lugar das assimetrias raciais no arranjo das tensões sociais vividas no país, e em particular no Rio de Janeiro, cenário do filme, e no arranjo que constrói o destino dos dois personagens.

Nos três filmes, o recurso de relacionar o passado ao presente cumpre a função de pensar linhas de continuidade e consequência entre momentos da história brasileira e a forma como os problemas raciais foram pensados ou deliberadamente ignorados. Em “Quase dois irmãos” os *flashbacks* das memórias de Miguel e Jorge revelam como quão distantes das preocupações de uma classe média branca, intelectualizada e politicamente engajada estava a questão racial. A convivência entre presos políticos (na sua maioria branca) e presos comuns (na sua maioria não brancos) evidencia tensões de classe, mas também expressões de racismo.

Em *As filhas do vento* o recurso ao *flashback* também opera um mecanismo que permite identificar permanências/atualizações das formas de preconceito racial, o que no campo da representação/encenação alimenta uma estereotopia de papéis e personagens negros. Assim a história de

⁹ Insensíveis ao racismo e sua presença nas práticas cotidianas e de avaliação do outro.

Cida se repete em grande medida na trajetória de Dora, e que é a história de subrepresentação das atrizes e atores negros nos espaços de produção.

Assim, para além da presença dos negros e da favelização como mecanismo da blactarização percebido por Stam (2008), o cinema dos anos 2000 encena o racismo brasileiro. Essa disposição em falar do problema tem conseqüências para o modo como olhamos o padrão de mestiçagem cordial, que passa a ser revisto, ou posto em suspeição. Tema que divide a sociedade e as próprias ciências sociais brasileiras, na medida em que o tema aparece expresso em idéias como a aquela que dá título a um livro publicado em 2007, “Divisões perigosas”.

Os filmes, ao jogarem com a memória, inquiram o presente pelo jogo de oposição com o passado. Do ponto de vista privado e público, mudanças e continuidades são apresentadas. A moldura incorpora o tema de uma sociedade racializada, efeito conseguido pelo jogo com o presente e o passado, com a memória como experiência subjetiva e ao mesmo tempo pública. O quadro cinematográfico age como a osga, a lagartixa de Agualusa, e é por ele/ela que entendemos que os bastidores de construção da narrativa oficial. A reinvenção da realidade é o maior desafio. Os filmes ajudam a entendê-lo.

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro, Gryphus, 2004.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- AZEVEDO, Célia M. de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX**. 2ª edição. São Paulo, Anablumme, 2004.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**. 3ª edição. São Paulo: Nacional, 1959.
- BECKER, Howard. **Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bubul**. Tese de doutorado em sociologia. Universidade de São Paulo, 2006.
- ELIAS, Norbert. Uma digressão sobre o nacionalismo. In. _____. **Os alemães**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar Ed. 1997.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Vol.1e 2. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo, Difel, 1972.
- FREDREKSON, George M. **Racismo: uma breve história**. Portugal, Campo das Letras, 2004.
- FRY, Peter; MAGGIE, Yvone; MAIO, Marcos. C.; MONTEIRO, Simone; SANTOS, Ricardo Ventura (orgs.) **Divisões perigosas: políticas raciais no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: A gramática moral dos conflitos**. São Paulo, Editora 34, 2004.
- ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias do século XIX. In. _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PROENÇA FILHO, Domicio. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. *Estudos. avançados*. [online]. 2004, vol.18, no.50 [cited 03 July 2006], p.161-193. Available from World Wide Web: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142004000100017&lng=en&nrm=is>. ISSN 0103-4014.
- RODRIGUES, J. Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.
- SCHWARCS, Lilian M. **O espetáculo das raças**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

- SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1989.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo, EDUSP, 2008.
- WEBER, Max. Relações comunitárias étnicas. In _____. **Economia e Sociedade**. Fundamentos de Sociologia Compreensiva. Tradução: Regis Babosa/Karen Barborsa. Brasília, UNB, 1994