



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Orson Soares

**“A BONDADE DO BRANCO”: OLHAR DA BRANQUITUDE SOBRE A
QUESTÃO RACIAL NO FILME TAMBÉM SOMOS IRMÃOS**

**PORTO ALEGRE, 2020
ORSON SOARES**

ORSON SOARES

**“A BONDADE DO BRANCO”: OLHAR DA BRANQUITUDE SOBRE A
QUESTÃO RACIAL NO FILME TAMBÉM SOMOS IRMÃOS**

Dissertação de
Mestrado apresentado
como requisito parcial
à obtenção de grau de
Mestre em História
pela Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

PORTO ALEGRE
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Orson
"A bondade do branco" do branco: Olhar da
branquitude sobre a questão racial no filme Também
Somos Irmãos / Orson Soares Soares. -- 2020.
168 f.
Orientadora: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli
Guazzelli.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2020.

1. Cinema. 2. Racismo. 3. Branquitude. 4. Nação. I.
Guazzelli, Cesar Augusto Barcellos, orient.
II. Título.

Orson Soares

“A BONDADE DO BRANCO”: OLHAR DA BRANQUITUDE SOBRE A QUESTÃO
RACIAL NO FILME TAMBÉM SOMOS IRMÃOS

Dissertação de
Mestrado apresentado
como requisito parcial
à obtenção de grau de
Mestre em História
pela Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul.

Porto Alegre, 18 de agosto de 2020.

Resultado: Aprovado com louvor.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli
Orientador

Profa. Dra. Lia Vainer Schucman
Universidade Federal de Santa Catarina- (UFSC)

Prof. Dr. Rafael Hansen Quinsani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-(UFRGS)

Prof. Dr. José Rivair Macedo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-(UFRGS)

*Aos meus ancestrais que me inspiram a continuar
lutando pela vida onde quer que ela se manifeste.*

AGRADECIMENTOS

Este é o momento em que um filme passa em nossa cabeça, imagens de pessoas e momentos que de alguma maneira contribuíram para a realização desta pesquisa. Começo agradecendo aos meus ancestrais que me legaram os melhores sentimentos em relação a vida e a todos os seres vivos, chamamos esse sentimento de amor, para efetuar as grandes mudanças precisamos possuir este sentimento que nos dá sentido para seguir em frente, mesmo diante das dificuldades. Afinal o mar da história na maioria das vezes é agitado e precisamos de perseverança e clareza do nosso papel no mundo, para atingir os nossos objetivos e não sucumbir no meio do caminho.

Aos meus pais, Maria Helena Soares da Rosa e Sebastião Bernardes de Souza Prata, que muito me incentivaram no caminho da cultura, da busca pelo conhecimento e principalmente pelo seu exemplo de luta contra uma sociedade racista e excludente. À minha vó Beatriz Farias Soares, que cuidou para que nada faltasse para mim, principalmente amor, e sempre me incentivou nos estudos e a ser um bom ser humano, todas as palavras do mundo não seriam suficientes para expressar o sentimento de gratidão que lhe devo.

Aos meus tios Eunice Terra e Flávio Terra, e aos meus primos Tamires e Flavinho, grato por existirem e por me fazer ver que não estou sozinho no mundo. Aos meus parentes de Bagé, lugar onde nossa família se originou e se espalhou pelo mundo, colorindo com sua presença a vida daqueles que tem ou tiveram a oportunidade de conviver com cada um deles.

Aos meus irmãos José Prata, Nininho, Oswaldo, Mário Prata e Jaciara, a minha luta é para construir um destino digno para os nossos irmãos. Para que tenham oportunidade e seus talentos reconhecidos.

Um especial agradecimento para minhas filhas, Rebeca Lima Soares, Camile Lima Soares e a pequena Cristal Hanecker Soares. Todo o meu esforço é para contribuir para que tenham uma vida melhor e sem atropelos, vocês me inspiram e me enchem de orgulho pelos seres humanos que são, sou um pai abençoado pela vida, por ter me dado cada uma de vocês, meus poeminhas, papai as ama demais, vocês são o motivo dos melhores pensamentos.

Na caminhada, muitas pessoas se tornam uma família para nós, principalmente para um sujeito mambembe como eu. Um especial agradecimento à Patrícia Pereira, que me acolheu em sua casa quando o meu barraco desmoronou e mais do que isso me integrou

a sua família que eu tenho a honra de fazer parte, seu filho Fábio Pereira e a vizinha Maria Gessi tem sido as melhores companhias nessa quarentena, a vida fica mais leve com eles. Essa dissertação somente chegou ao seu termo porque uma mão generosa foi estendida.

À Rosana Silveira, que foi uma interlocutora importante, no momento em que esta dissertação estava no início, além dos momentos de troca intelectual, o afeto que me fez seguir em frente a estrutura que me possibilitou materializar as reflexões contidas nesse trabalho. Fica o sentimento de amor e gratidão, hoje estamos separados, mas o meu coração guarda um lugar especial para você por tudo que fizeste por mim, e sempre teremos a *La Javanaise*.

Aos meus camaradas de luta política que sempre estiveram ao lado do que é justo, verdadeiro e humano. Especialmente a turma do Partidão, ao meu amigo Eduardo Tamboreiro um exemplo na luta pela igualdade racial, ao meu amigo Jaílson Barbosa que muito tem contribuído para luta antirracista na cidade de Novo Hamburgo. Aos movimentos negros em geral que me fazem sempre a continuar pesquisando e construindo caminhos para superação do racismo no Brasil. Ao amigo Marcelo Azevedo, companheiro de luta que sempre me incentivou para que chegasse a esse momento e aos meus colegas da minha vida acadêmica, que me enriqueceram demais, sem palavras.

Aos meus alunos, que me estimulam a ser um educador comprometido com o desenvolvimento humano. E como é bom vê-los se desenvolver no bom caminho. Aos meus colegas professores, classe sofrida, mas persistente em sua dedicação na arte de ensinar, para cada um de vocês que tive o prazer de trabalhar e aprender muito.

Aos meus professores da Universidade do Vale do Rio dos Sinos- UNISINOS, que são responsáveis pelo que sou hoje, em especial ao professor Werner Altmamm que trouxe o pensamento latino americano para os nossos corações e que me possibilitou enxergar o caminho da autonomia intelectual a partir da minha realidade.

Aos meus queridos professores Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS, especial agradecimento para José Rivair Macedo, uma referência nos estudos sobre África mais do que isso, um exemplo de educador que pela sua atitude, muito me inspira.

Um especial agradecimento ao meu orientador Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, que aceitou o desafio de me orientar, seu olhar aguçado e preciso, contribuíram demais para a realização dessa dissertação. As trocas que tivemos durante esse período, foram importantes para o meu amadurecimento intelectual, sem palavras mestre, entre

conversas sobre futebol e comunismo, construímos um estudo sobre o Brasil e as questões raciais em nosso país. Ao professor e amigo Rafael Quinsani, que muito me ajudou com suas observações certas sobre o meu projeto para ingressar no programa de pós-graduação, sem palavras.

Ao CNPQ por possibilitar que esta pesquisa fosse realizada, desejando dias melhores para a ciência brasileira. Destaco a importância dos órgãos de fomento a pesquisa para o país. Um agradecimento especial para Prof. Dra. Paula Caleffi, por ter me oportunizado as minhas primeiras vivências na iniciação científica.

Na caminhada fazemos amigos que são como irmãos e irmãs, quero dedicar este trabalho para os meus amigos Bruno Ortiz, Fábio Sossa, Ernesto e Laura Gallo. Pessoas com quem tive a oportunidade de trocar boas ideias sobre o assunto desta dissertação, mas sobretudo pelos momentos de descontração que me fizeram muito bem, saudades de vocês.

Um especial agradecimento para o meu irmão, amigo e parceiro de Coletivo Fanon, Prof.Dr. Walter Günter Rodrigues Lippold. A nossa história nos trouxe a esse momento, sua insistência para que eu entrasse no mestrado de História da UFRGS foi muito importante para que hoje pudesse concretizar esse objetivo que traçamos ainda quando éramos um risco e fiapo. Quando olho por tudo que fizemos com o Coletivo Fanon, desde a primeira palestra no Fórum Social Mundial até o dia de hoje, percebo que realizamos muito, e tenho a certeza que realizaremos muito mais. Nossa caminhada até aqui não foi fácil, desde as dificuldades com a vida material passando pela afetiva, chegamos vivos até aqui, e quando olho para trás vejo o quanto construímos, mas é para frente que se deve olhar agora e percebo o quanto podemos construir em favor da emancipação humana, muito obrigado meu irmão por ser um exemplo para mim, somos Yin e Yang.

Eles pensam que me enganam
(Minha vó, Dona Beatriz Farias Soares)

RESUMO

Em 1949 Alinor de Azevedo e José Carlos Burle resolveram apostar em uma produção de cunho social relevante; desejavam debater o racismo existente no Brasil. Para realizar tal empreendimento contaram com atores do Teatro Experimental do Negro e do conhecido e consagrado ator Grande Othelo. O filme que foi um sucesso de crítica, paradoxalmente não foi de público. “Também Somos Irmãos”, foi antes de tudo, um meio em que uma intelectualidade branca utilizou para apresentar seu ponto de vista em relação ao debate racial. Neste contexto a perspectiva de nação e a integração do negro estariam condicionadas a uma mudança de atitude tanto dos brancos, que teriam que se esforçar para superar o preconceito racial, e os negros, que teriam que abrir mão de sua identidade cultural, para serem mais facilmente absorvidos pela sociedade brasileira. Esta pesquisa, tem como objetivo discutir a visão da branquitude sobre as questões raciais contidas no filme e demonstrar como a perspectiva proposta pelos realizadores tinha como objetivo enquadrar o negro dentro de uma ordem pré-estabelecida, ordem esta que o coloca em uma condição subalterna. A atitude de revolta é sempre vista como um erro na condução dos assuntos raciais e neste sentido o medo branco vem à tona, exigindo por parte do Estado a integração subordinada do indivíduo negro, através da ideologia da chamada “Democracia Racial”.

Palavras-chave: Cinema. Racismo. Branquitude. Nação

ABSTRACT

In 1949 Alinor de Azevedo and José Carlos Burle decided to invest in a production of relevant social nature; wished to discuss racism in Brazil. To carry out this undertaking they counted on actors from Teatro Experimental do Negro and renowned actor Grande Othelo. The film that was a critical success, paradoxically, was not public. *Também Somos Irmãos*, was, above all, a medium in which a white intellectual used to present his point of view in relation to the racial debate. In this context, the perspective of the nation and the integration of the black would be conditioned to a change in attitude both of the whites, who would have to strive to overcome racial prejudice, and the blacks, who would have to give up their cultural identity, to be more easily absorbed by Brazilian society. This research aims to discuss the vision of whiteness about the racial issues contained in the film and demonstrate how the perspective proposed by the filmmakers aimed to frame blacks within a pre-established order, an order that places them in a subordinate condition. This attitude of revolt is always seen as an error in the conduct of racial affairs and in this sense white fear comes to the fore, demanding on the part of the State the subordinate integration of the black individual, through the ideology of the so-called "Racial Democracy".

Keywords: Cinema. Racism. Whiteness. Nation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abertura Atlândida cinematográfica.....	1
Figura 2 – Burle e Alinor.....	73
Figura 3 – Requião e Renato no escritório.....	73
Figura 4 – Walter Mendes e Marta.....	73
Figura 5 – Helinho.....	73
Figura 6 – Requião na poltrona.....	96
Figura 7 – Marta e Hélio.....	96
Figura 8 – Requião em frente ao casarão.....	103
Figura 9 – Miro na Favela.....	103
Figura 10 – A redenção de Cã.....	107
Figura 11 – Renato e Hélio.....	118
Figura 12 – Hélio canta para os convidados.....	118
Figura 13 – Hélio e Miro lado a lado (Sequência Hélio e Miro)	121
Figura 14 – Hélio e Miro (Sequência Hélio e Miro)	121
Figura 15 – Hélio e Miro (Sequência Hélio e Miro)	122
Figura 16 – Hélio convida Miro para entrar no casarão (Sequência Hélio Miro)	122
Figura 17 – Hélio pega Miro pelo braço (Sequência Hélio e Miro)	122
Figura 18 – Hélio conduz Miro para dentro do casarão (Sequência Hélio Miro)	122
Figura 19 – Miro na sala de estar do casarão.....	123
Figura 20 – Marta escuta Miro.....	123
Figura 21 – Marta pensativa com o pedido de Miro.....	123
Figura 22 – Renato e Miro no barraco.....	124
Figura 23 – Renato e Miro na cela.....	124
Figura 24 – Requião no escritório.....	130
Figura 25 – Renato de pé no escritório de Requião.....	130
Figura 26 – Renato aplaudido pelo o povo da favela.....	130
Figura 27 – Rosália lembra que Renato não pode pisar na lama.....	131
Figura 28 – Renato caminha sobre as tábuas	131

Figura 29 – Renato caminha sobre as tábuas.....	131
Figuras 30 – Casais brancos dançam no salão.....	131
Figuras 31 – Renato olha ao redor do salão.....	131
Figura 32 – Casais no salão	132
Figura 33 – Renato com semblante triste no baile.....	132
Figura 34 – Renato retorna do baile de formatura.....	132
Figura 35 – Renato retorna triste.....	132
Figura 36 – Close-up pés de Renato na lama (sequência)	132
Figura 37 – Close-up pés de Renato na lama (sequência)	132
Figuras38 – Renato e Miro conversam diante do retrato de Marta.....	133
Figura 39 – Marta e Renato na frente da igreja.....	135
Figura 40 – Marta desce a escadaria.....	135
Figura 41 – Marta vai embora.....	135
Figura 42 – Renato olha Marta ao indo embora.....	146
Figura 43– Policial chama Miro para dar declarações a imprensa.....	146
Figura 44 – Close-up em Miro durante a sua fala a imprensa (sequência)	146
Figura 45 – Close-up em Miro durante a sua fala a imprensa (sequência)	146
Figura 46 – Imagem anunciando o fim do filme.....	151

LISTA DE TABELAS

Tabela 1– Quadro comparativo das cinco operações da ideologia segundo Thompson.....	48
Tabela 2– Quadro comparativo da “bondade branca”	84

SIGLAS

EUA	Estados Unidos da América
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FLN	Frente de Libertação Nacional
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
ONU	Organizações das Nações Unidas
PCB	Partido Comunista Brasileiro
RU	Restaurante Universitário
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TEN	Teatro Experimental do Negro
TSI	Também Somos Irmãos
UCAM	Universidade Cândido Mendes
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização Das Nações Unidas
UNICAMP	Universidade de Campinas
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
INTRODUÇÃO	17
Capítulo 1 - AJUSTANDO O FOCO DA CÂMERA	30
1.1 Forma simbólica e a hermenêutica da profundidade	34
1.1.1 Hermenêutica da profundidade.....	40
1.2 O cinema como: linguagem, discurso, ideologia e representação.....	45
1.3 O cinema como fonte histórica.....	51
1.4 O filme Também somos irmãos.....	56
1.4.1 A operação dos processos da ideologia e os personagens.....	66
1.4.2 Expectativas e repercussão	67
Capítulo 2 - A BRANQUITUDE EM PLANO SEQUÊNCIA	74
2.1 Precusores do debate.....	80
2.2 Conceituando branquitude.....	91
Capítulo 3 - O BRASIL EM PLANO GERAL: O CONTEÚDO LATENTE	93
3.1 Requião o passado que controla o presente.....	100
3.2 Marta o presente que é influenciada pelo passado.....	110
3.3 Helinho uma esperança no futuro.....	113
Capítulo 4 - O NEGRO EM <i>PLONGÉE</i> E CONTRA <i>PLONGÉE</i>	123
4.1 Renato o negro idealizado pelo branco.....	125
4.2 Miro o negro temido pelo branco.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	152
ANEXO 1- Ficha técnica do filme Também somos irmãos.....	158

INTRODUÇÃO

Por branquitude, compreendo como um conjunto de elementos que congregados contribuem para manutenção da ideia de uma pretensa superioridade do branco no mundo. Acreditando ser portador de um modelo de civilização (uma vez que se percebe como o modelo de humano) que deve ser disseminada para todos os povos, ignorando as suas especificidades, busca sempre manter a direção em todo tecido social, instituições, meios de comunicação e até nos movimentos de combate ao racismo, estabelece um pacto silencioso, que visa encobrir suas responsabilidades pelas mazelas causada aos grupos não brancos, essa atitude foi chamada de “pacto narcísico” por Maria Aparecida Bento. Branquitude é uma categoria móvel, em que aparecem atravessamentos de gênero, classe, *status* entre outros.

Esse conjunto de elementos acabou por fortalecer os privilégios do grupo branco sobre os demais, principalmente aos recursos materiais e simbólicos.

O presente trabalho faz uma análise sobre como a questão racial foi abordada no filme *Também Somos Irmãos*¹, escrito por Alinor Azevedo e dirigido por José Carlos Burle. A questão Racial ganhou destaque no final dos anos de 1940, o fim da Segunda Guerra Mundial. As suas graves consequências e o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas foram determinantes para o surgimento de ares democratizantes no país. Em 1948 a UNESCO encomendou um relatório sobre as relações raciais no Brasil, uma vez que o país era visto como exemplo, devido a ideia da existência de uma “democracia racial”, ao contrário dos Estados Unidos da América e África do Sul onde imperavam as políticas de segregação e *apartheid* respectivamente.

Objetivo geral deste trabalho visa investigar o olhar branco sobre as questões raciais no Brasil no final dos anos de 1940 e início dos anos de 1950. Os objetivos específicos consistem: discutir a branquitude e como ela opera, refletir o impacto do projeto modernizador brasileiro frente as questões étnicas e raciais e analisar a visão eurocêntrica contida nas imagens. Dando ênfase aos dois primeiros objetivos, a análise da visão eurocêntrica será secundária dentro dos objetivos gerais. A discussão sobre branquitude, tem relevância por ser um campo novo de pesquisa, além de inverter o objeto de análise,

¹ O filme se encontra disponível no Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=cta42-fwhPA&t=2198s>. Todas as figuras nesse trabalho com exceção da obra de Brocos e o esquema de Marc Ferro, pertencem ao filme *Também somos irmãos*.

que normalmente é o negro. Discutir o impacto do projeto modernizador proporcionará entender como a ideia de raça e nação se articularam no momento em que o filme fora realizado. E por fim, enxergar a visão eurocêntrica na realização de *Também somos irmãos*, desde a construção das personagens até aos cuidados na escolha dos atores para não chocar o público.

Esta pesquisa, se insere em um contexto em que os debates sobre a questão racial ganharam relevância, notadamente o período da participação do Brasil na Conferência de Durban 2001 contra o racismo, ainda no governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC). Nos governos, Lula e Dilma, a questão racial ganhou mais relevância, marcada pelo aprofundamento das políticas de cotas e a promulgação da lei 10639/03, que trata sobre a inclusão da História e culturas Africanas nos espaços educativos. Momento atual, em que um governo notadamente de extrema direita ascendeu ao poder, novamente a temática racial ganha relevo, e agora com características de resistência, para manter as conquistas obtidas nos governos anteriores.

Considero importante, apresentar o processo de como cheguei ao tema de pesquisa. Inicialmente a ideia de projeto de pesquisa era estabelecer um diálogo entre Guerreiro Ramos e Frantz Fanon a partir do filme *Também Somos Irmãos*, no entanto, tive que fazer uma escolha entre analisar o filme ou realizar um diálogo entre os referidos pensadores. A formatação atual da pesquisa objetivou o olhar na questão da visão da branquitude sobre as questões raciais no Brasil. Aqui fazendo uma referência a Guerrierio Ramos, que afirmava que os estudos raciais no Brasil deveriam levar em consideração colocar o “branco” como tema, deslocando o foco do problema que constantemente recaia sobre o negro; afinal, o racismo é antes de tudo uma criação do mundo branco. Guerrierio Ramos, dessa forma problematizava o “branco”, em seu artigo “Sociologia clínica de um baiano claro”², tendo como objeto de análise o sociólogo Costa Pinto. Defendia que era preciso dizer um basta a esta omissão lamentável de nossa ciência social e, mesmo afrontando perigos, fazer esta reivindicação. Guerrierio Ramos apresentava sua perspectiva como novidade nos estudos sobre as relações raciais no Brasil, o “branco” brasileiro é também um objeto de ciência³. Influenciado por esta ideia me pareceu interessante analisar esse olhar sobre as questões raciais no Brasil do final dos anos de 1940, a partir do filme *Também Somos Irmãos*. Dessa forma o desejo inicial de realizar um debate entre

² RAMOS, Guerreiro. Sociologia clínica de um baiano “claro”. O jornal, Caderno Revista. Rio de Janeiro, 27 dez. 1953.

³ BARBOSA, Muryatan Santana. Guerreiro Ramos e o Personalismo Negro, Jundiá, 2015.p.166.

Guerreiro e Fanon foi deixada de lado, mas os dois intelectuais citados aparecem como referenciais teóricos relevantes para a análise das tensões raciais apresentadas na produção da Atlântica.

O interesse pela questão racial no Brasil apareceu muito cedo em minha vida. Neste país a pessoa negra tem duas certidões de nascimento: uma oficial lavrada em cartório; e outra quando se entra em contato com o mundo branco, lavrada na alma de quem sofre com o preconceito derivado do racismo estrutural do país. Nesse sentido minha experiência foi similar aos demais negros no Brasil e com os demais negros da diáspora. A partir desse momento veio o interesse pela cultura e história do povo negro no Brasil, África e no restante da América. Os meus pais, Maria Helena Soares da Rosa – Josephine Helene –, cuja a família teve participação na fundação da Escola de Samba Praiana de Porto Alegre, e Sebastião Prata – Grande Othelo –, que participou juntamente com seus familiares nas Congadas de Minas Gerais, e tinha sido compositor de sambas, foram uma grande referência para mim. Eles sempre pautaram a questão racial que foi determinante para as minhas escolhas futuras. Ainda pré-adolescente acompanhava-os nas reuniões nas casas dos atores Rute de Souza⁴ e Milton Gonçalves⁵ em que debatiam a condições dos negros nos meios de comunicação e os papéis subalternos dados aos mesmos. Foi nesse ambiente que desenvolvi um entendimento sobre a questão racial no Brasil. Quando ingressei na universidade, no curso de graduação em história, percebi que o negro aparecia na história do país somente como escravo o que me deixou incomodado. Naquele momento eu pesquisava sobre o movimento dos Panteras Negras para o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), e foi durante esta pesquisa que descobri o intelectual Frantz Fanon.

Me chamou atenção o fato deste pensador ter sido a referência para os Panteras Negras e naquele momento compartilhei a descoberta com o meu parceiro de palestras o professor Walter Rodrigues Lippold. Estávamos de posse somente de algumas citações, dada a dificuldade de se encontrar as obras completas. No entanto, conseguimos tanto

⁴ Ruth de Souza nasceu em 12/05/1921 no Rio de Janeiro. Foi considerada a primeira dama negra do teatro, primeira atriz brasileira indicada para um prêmio internacional de cinema como melhor atriz no Festival de Veneza de 1954. Teve sua trajetória no Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias Nascimento, foi engajada na luta contra o racismo, lutando por uma melhor representatividade dos negros na TV, cinema e teatro. Ruth de Souza faleceu em 28/06/19 no Rio de Janeiro.

⁵ Milton Gonçalves nasceu em Monte Santo de Minas em 9 de dezembro de 1933, é ator, diretor, produtor, dublador. O início de sua carreira foi no teatro participando da peça “Ratos e Homens” montada por Augusto Boal. Ativo militante do movimento negro brasileiro, assim como, Ruth de Souza lutou por melhor representatividade negra nos meios de comunicação. Foi o primeiro brasileiro a apresentar uma cerimônia do Emmy Internacional em 2006.

“Os Condenados da Terra”⁶ como “Pele Negra e Máscaras Brancas”⁷, originando o Coletivo Fanon, que existe até hoje divulgando obras não só dele, como também, outros pensadores que combatiam o colonialismo ou refletiram a questão negra. O Coletivo ganhou notoriedade sendo citado na tese de doutorado “Por que Fanon? Por que agora?”⁸, do professor Deivison Faustino. O Coletivo atua na formação de professores, movimentos sociais diversos e divulgando o pensamento de Frantz Fanon com vistas a descolonização da educação.

A presente pesquisa visa contribuir para a discussão da questão racial no Brasil, principalmente no que concerne a visão do branco sobre as temáticas que envolvem o negro. Neste sentido, nos parece apropriado discutir o tema do lugar de fala, para percebermos as intencionalidades contidas nos discursos que, se comparados apresentarão sentidos diferenciados sobre a questão racial. Cabe aqui fazer uma referência ao livro de Ali Kamel –diretor de jornalismo da rede Globo, publicado em 2006 – “Não Somos Racistas” que foi publicado em resposta às Ações Afirmativas de Cotas implantadas no governo Fernando Henrique Cardoso. A referida publicação ilustra a visão branca sobre a questão racial que tem como elemento propulsor o medo, Kamel, coloca no subtítulo do seu livro a seguinte sentença: *“uma reação aos que querem nos transformar numa nação bicolor”*; a palavra chave aqui é “reação” que denota um incômodo com as mudanças em curso.

Ao longo da história do Brasil percebemos que tentativas de melhoria nas condições de vida dos negros sempre foram objeto de grande polêmica, até mesmo em processos revolucionários, como a Revolução Pernambucana de 1817, em que os senhores de escravos foram refratários abolição proposta por algumas lideranças do movimento. No Brasil Império, leis impossibilitavam a mobilidade social dos libertos, como a proibição aos bancos escolares em 1854 (reforma Couto Ferraz). Na República não foi diferente; apesar de considerar todos os brasileiros cidadãos, somente os alfabetizados poderiam votar e ser votados, o que excluía os negros do processo eleitoral e, com isso, a possibilidade de terem representantes que pudessem ecoar as suas reivindicações.

⁶ FANON, Frantz. Condenados da Terra, Juiz de Fora. Ed. UFJF, 2005.

⁷ FANON, Frantz. Pele Negra Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

⁸ FAUSTINO, Deivison. Por que Fanon, por que agora? São Paulo 2015. Tese de doutorado (UFSCar) Universidade Federal de São Carlos.

O tema da pesquisa, justifica-se pela relevância que as questões raciais no Brasil ganharam nos últimos anos. As políticas públicas, além de exporem o quanto o Estado brasileiro esteve ausente das questões relativas ao desenvolvimento da população negra, também evidenciam o quanto o país precisa avançar para superar o racismo estrutural que se manifesta tanto nas instituições, como também, em todo tecido social. Entre as ações que o Estado brasileiro promoveu em favor do combate ao racismo no país destaco o Plano Nacional de Igualdade Racial (PLANAPIR) decreto n 6.872, de 4 de junho de 2009 e o Estatuto da Igualdade Racial Lei n 12.288, de 20 de julho de 2010, a Lei 10639/03 sobre o ensino de História da África nos espaços educativos e as Ações Afirmativas de Cotas.

No entanto, apesar do avanço demonstrado pelo Estado brasileiro, ainda somos surpreendidos com notícias⁹ como o da juíza Lissandra Reis Ceccon da 5ª Vara Criminal de Campinas; segundo ela o réu “não possui o estereótipo padrão de bandido, possui pele, olhos e cabelos claros,” afirmou a magistrada, o caso aqui descrito revela que o crime possui uma cara e cor, a face do crime é negra. Outro caso recente foi o do dirigente do Santos Futebol Clube Adilson Duarte Filho, que teve os áudios vazados em que se referia aos “pardos” da seguinte maneira:

"Sempre que tiver um pardo, o pardo o que que é, não é aquele negão, também não é o branquinho. É o moreninho, da cor dele. Desses caras, tem que desconfiar de todos. Todos que tu conhecer. Essa cor é uma mistura de uma raça que não tem caráter. É verdade, isso é estudo. Todo pardo, todo mulato, tu tem que tomar cuidado. Não mulato tipo o Pedro, o Pedro é tipo índio, tipo chileno, essas porras. Estou dizendo mulato brasileiro, entendeu, dos pardos brasileiros. São todos mau caráter. Não tem um que não seja."¹⁰

⁹Jornal Folha de São Paulo, 1º de março de 2019, <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/03/juiza-diz-que-reu-nao-parece-bandido-por-ter-pele-olhos-e-cabelos-claros.html>.

¹⁰ A ideia contida nas declarações do dirigente santista remete às teorias raciais do século XIX. O pensamento em relação a mistura das raças proposto por Gobineau em seu “Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas” (1853-55), afirmava que a miscigenação estava levando a humanidade a uma degeneração moral e física. Outro nome do racismo científico foi o do italiano Cesare Lombroso, expoente da chamada *Antropologia Criminal*, que defendia uma natureza biológica para o comportamento criminal. O britânico Francis Galton (primo de Charles Darwin) foi responsável por elaborar o conceito de Eugenia, que consistia na “melhoria” da qualidade genética da população, Galton. A interpretação de *A origem das espécies* pela ciência racista aplicou os conceitos de “competição”, “seleção dos mais fortes”, “evolução” e “hereditariedade”, essa prática ficou conhecida como Darwinismo social, deve-se ressaltar que Charles Darwin não teve a intenção de aplicar suas teorias para discutir, classificar as raças humanas. O que ocorreu foi uma deturpação de seus conceitos com propósitos políticos e sociais, não custa lembrar a relação íntima entre as ideias racistas e o imperialismo que se desenvolveu na África, Ásia e América Latina. As ideias sobre “civilização e barbárie” desenvolvidas pelo argentino Sarmiento que via na população miscigenada um entrave para o desenvolvimento da Argentina e América Latina como um todo. Conforme Sarmiento, o desenvolvimento da América Latina estaria fadado ao fracasso devido a composição racial e principalmente pela mistura das raças que promoveria uma “degeneração” dos descendentes de espanhóis,

A imagem do negro ao longo da história foi distorcida, sempre ligado ao símbolo do mal e, quando não apresentado desta maneira, era potencializada a ideia de ser um elemento infantil, dotado de pouca inteligência e por isso, deveria ser sempre tutelado pelo branco. Além disso, expressões muito comuns aqui no Brasil como as famosas “não faça coisa de negro” ou “negro quando não caga na entrada, caga na saída” além de xingamentos em que animalizam o negro, como , “macaco”, muito comuns nos estádios de futebol Brasil a fora, evidenciam que o racismo escorre por todos os poros da sociedade brasileira.

O texto desta dissertação enfoca as discussões e visões sobre a questão racial do final dos anos de 1940 e início dos de 1950, mas os relatos acima são do tempo presente, revelando desta maneira que apesar de certos avanços o caminho para a superação do racismo no Brasil parece longo. Podemos atribuir essa situação ao nosso passado escravista, o racismo a brasileira deriva desse período histórico. Negar que esse passado foi a base da construção da sociedade brasileira é de uma certa maneira, um modo de perpetuar as desigualdades e privilégios ainda existentes no país, em que a maioria negra vive em condições de pobreza, enquanto a parcela branca na sua maioria, desfruta de uma qualidade de vida muito superior aos dos negros. Reflexões recentes sobre o Brasil, sobretudo sobre as elites brasileiras, nos trabalhos de Jessé Souza, enfatizam a nossa herança escravista e os pactos firmados pelas nossas elites para perpetuar uma sociedade perversa e desigual. Jessé Souza afirma que:

No Brasil, desde o ano zero, a instituição que englobava todas as outras era a escravidão, que não existia em Portugal, a não ser de modo tópico e passageiro. Nossa forma de família, de economia, de política e de justiça foi toda baseada na escravidão. Mas a nossa auto interpretação dominante nos vê como continuidade perfeita de uma sociedade que jamais conheceu a escravidão a não ser de modo datado e localizado.¹¹

As observações de Souza, nos chamam atenção para um verdadeiro jogo de sombras sobre o nosso passado. Ao ignorar a herança da escravidão e suas consequências, nossas elites se sentem autorizadas a questionar qualquer ação que visa melhorar as condições de vida das populações negras e indígenas, como por exemplo Ação Afirmativa de Cotas nas universidades.

sem trazer benefícios para os “inferiores”. (Sarmiento, 1952, p.23-24). Veja mais em: <https://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas-noticias/2019/04/18/audio-com-declaracoes-racistas-de-conselheiro-vaza-e-santistas-se-revoltam.htm>.

¹¹ SOUZA, Jessé. A elite do atraso. Rio de Janeiro, Leya, 2017.p.40.

Como indiquei no início do texto, objeto de pesquisa é o filme *Também Somos Irmãos*. O seu pioneirismo em tratar a questão racial o fez uma produção fundamental no país, em um momento em que as questões sobre raça e nação estavam em plena efervescência. A produção da Atlântica Cinematográfica, realizada em 1949, por Alinor Azevedo e José Carlos Burle, tinha como objetivo consolidar a empresa como realizadora de filmes com conteúdos mais profundos e o filme foi rodado em um contexto em que os debates sobre o preconceito vivido pelos negros no Brasil ganhava relevo.

A motivação para levar adiante uma pesquisa sobre este filme, foi o desconhecimento geral sobre o mesmo. Me chamou atenção que sendo pioneiro no trato das questões raciais no Brasil, *Também Somos Irmãos* passou despercebido tanto pelos movimentos negros quanto por estudiosos da temática. Por isto, a dissertação pretende ser uma contribuição para os estudos sobre a questão racial a partir desta fonte esquecida.

O desejo de unir dois temas que me são muito caros: a questão racial e o cinema me fizeram chegar no filme *Também Somos Irmãos*. Os fatos de ter sido pioneiro na temática sobre o racismo no Brasil e receber pouca produção acadêmica sobre este filme, me levaram a analisar esta fonte com mais atenção; este trabalho se propõe a dar uma contribuição para o debate sobre o racismo no país, como também, explorar as algumas possibilidades desta fonte filmica.

Para realizar esta pesquisa será utilizado como referencial teórico-metodológico a Hermenêutica da Profundidade, proposta por John B. Thompson, para realizar uma análise e interpretação sócio histórica do objeto estudado. Esta perspectiva analítica propõe um olhar onde o entorno em que fora produzida esta forma simbólica, o filme, é relevante para o entendimento do contexto em que estava inserida. Ainda dentro da perspectiva da Hermenêutica da Profundidade, Thompson, após a análise sócio - histórica, propõe ao pesquisador analisar a forma discursiva em que são levadas em consideração, a análise da semiótica, da conversação, da sintaxe, da narrativa e da argumentativa. Após esse passo, o pesquisador então na fase de interpretação/reinterpretação. (Uma vez que, a forma simbólica já possui uma leitura prévia do realizador e nesse caso as conclusões sobre o filme por parte do pesquisador seriam uma reinterpretação de uma realidade já interpretada.)

Juntamente com a metodologia proposta por Thompson, utilizamos as reflexões de Marc Ferro sobre o cinema e suas potencialidades historiográficas. Uma vez que “o

cinema é uma contra análise da sociedade”¹², o filme registra aspectos conscientes e inconscientes de um momento e lugar, permeados de conteúdos latentes e de zonas de realidade não visível¹³. Isso contribui para analisar o Brasil do final dos anos de 1950 e as discussões sobre racismo e colonialismo, desvelando os elementos não visíveis, mas determinantes para sua comunicação com a sociedade da época.

O trabalho de Rafael Quinsani é uma das obras basilares para compreender o uso do cinema como fonte histórica. O autor de “A Revolução em película”¹⁴, nos apresenta através das análises sobre filmes relacionados à Guerra civil espanhola as ricas possibilidades, que se apresentam para historiador em relação a fonte filmica, para abordar um determinado período histórico. O trabalho de Quinsani, resolve alguns impasses teórico/metodológico, como por exemplo a questão da representação e ideologia. O arcabouço teórico desenvolvido pelo referido pesquisador, servirá de guia para esta pesquisa.

O problema que norteia esse trabalho é seguinte: como a questão racial foi abordada no filme *Também Somos Irmãos* pelos realizadores brancos (Alinor Azevedo e José Carlos Burle)? A partir das análises das fontes procuramos confirmar algumas hipóteses, propostas pela pesquisa. A primeira, é que o entendimento da intelectualidade branca sobre a questão racial e seus desdobramentos não dialogavam com as perspectivas apresentadas pela intelectualidade negra ligada ao Teatro Experimental do Negro (TEN)¹⁵, mais precisamente, Ironildes Rodrigues, Guerreiro Ramos, Agnaldo Camargo e Abdias Nascimento, que aderiram as ideias do movimento de Negritude. A segunda, seria que a solução apresentada pela intelectualidade branca, visando diluir o impacto das tensões raciais, com vistas a manter a ordem sem grandes rupturas, motivados pelo medo, construíram o tipo do “negro ideal” a ser absorvido pela nação, que se pretendia modernizar. Esse negro ideal, é aquele que Fanon descreveu em seu “Pele Negra

¹² FERRO, 1992, p. 87.

¹³ Id.p.88.

¹⁴QUINSANI, Rafael Hansen. A revolução em película: Uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.Ver também a Revolução em película: a relação cinema-história e a transformação do paradigma historiográfico, tese de doutorado defendida em 2017.

¹⁵ O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi fundado em 1944 no Rio de Janeiro, sob a liderança de Abdias Nascimento. A entidade promoveu congressos, desenvolveu uma imprensa comprometida com a questão racial, materializada no jornal Quilombo, denunciava a visão alienada que a intelectualidade da época focalizava o negro sempre a luz do pitoresco, estático ou mumificado no passado. Fizeram parte do TEN a atriz Ruth de Souza, Agnaldo Camargo, Guerreiro Ramos entre outros. Lopes, Nei. Dicionário Escolar afro-brasileiro, São Paulo, Edições Selo Negro, 2006. p.160.

Máscaras Brancas”, que quanto mais ele (negro) rejeitar a sua negridão, seu mato, mais branco será¹⁶, estando apto para o projeto de nação desejado pelo branco, que ideologicamente apresenta a cultura europeia como expressão universal de civilização, humanidade e de educação¹⁷.

Diante da busca por pesquisas aproximadas, ou estado da arte, destaco as poucas produções relacionadas com a temática central do trabalho. A dissertação de Melo aborda a trajetória do roteirista Alinor Azevedo. Em relação ao filme *Também Somos Irmãos*, o trabalho de Luís Melo apresenta todo um capítulo em que discute o estilo melodramático versus a linguagem do neo-realismo italiano. No entanto, o autor traz contribuições no que concerne ao surgimento da ideia para a produção do filme, ressalta o pioneirismo em tratar da questão racial no Brasil, faz uma análise dos comentários dos críticos de cinema em relação ao filme, além de boas fontes primárias contidas na dissertação. A pesquisa de Melo ainda é o trabalho que mais se debruçou sobre o filme *Também Somos Irmãos*, sem dúvida, um importante ponto de partida para esta pesquisa.

Outra obra que tem um capítulo sobre o filme, é o livro de Barro, uma biografia sobre José Carlos Burle. O livro apresenta aspectos da trajetória do diretor, como também, relacionados com a produção de alguns dos seus filmes mais relevantes, semelhante ao trabalho de Luís Melo, Máximo Barro contribui colocando em relevo a opinião dos críticos sobre o filme, o interesse do seu foco, uma vez que escreve sobre uma trajetória de Burle, o autor destaca a obra e a repercussão.

Já o artigo de Lopera desenvolve uma reflexão como o filme apresentou os personagens na perspectiva étnico raciais e como os discursos raciais da época foram apropriados. O artigo dialoga diretamente com o tema desta dissertação, o autor observa que: os espaços de sociabilidade acabam interferindo na relação inter-racial de Martha e Renato.

Em “Multiculturalismo Tropical”, Robert Stan, no capítulo dedicado a Grande Othelo e a Carmem Miranda, nos traz alguns parágrafos sobre o filme, destacando a sua importância pela forma corajosa em que a temática racial fora desenvolvida, fazendo algumas considerações sobre os personagens.

Outro trabalho, em que *Também Somos Irmãos* recebe uma atenção, é no artigo “Imagens do Negro no Cinema Brasileiro: o período das chanchadas”, de Noel Carvalho.

¹⁶ FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

¹⁷ FAUSTINO, Deivison Mendes. *Frantz Fanon: um revolucionário particularmente negro*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

O texto aborda a representação do negro no Brasil nos anos de 1940 e 1950, através dos filmes conhecidos como chanchadas e apresenta *Também Somos Irmãos* como uma exceção as produções recorrentes, um filme que aborda de forma não cômica a questão racial no Brasil; no entanto, o autor entende que as personagens negros não foram estereotipados, justamente pela ausência da comicidade neles, mas o fato do filme ser um melodrama que foge às habituais produções da Atlântica assim pode ser visto como determinante para ausência de personagens estereotipados, que podem ser representados de muitas maneiras, mesmo sem o caráter cômico, inclusive, mantendo tipos consagrados de estereótipos: como o malandro, sambista, o negro revoltado e o negro conformado, entre outros.

O filme surgiu em uma atmosfera do pós-guerra, horrorizados com as descobertas dos campos de concentração e o genocídio praticado contra milhões de seres humanos, a ONU através da UNESCO encomendou uma pesquisa sobre as relações raciais no Brasil. O motivo da escolha estava ligado a concepção da ideologia da democracia racial, em que se acreditava que existia uma harmonia entre negros e brancos, ao contrário de países como EUA e África do Sul, que utilizavam políticas segregacionistas.

O texto observa que os papéis sociais reservados a brancos e negros em uma sociedade que se pretendia harmônica, só era possível se atendessem uma hierarquia racial, dessa forma, os filmes produzidos pela Atlântica foram um canal de difusão desse ideário de nação.

A dissertação terá quatro capítulos. O primeiro, intitulado “Ajustando o foco da câmera”, apresenta os aspectos teóricos que nortearão essa dissertação. Embasado no trabalho de J. B. Thompson, “Ideologia e Cultura Moderna”¹⁸, a pesquisa utiliza o conceito de Hermenêutica da Profundidade (HP) para analisar as formas simbólicas, no caso, o cinema. O capítulo faz referência a ideologia e aos discursos e representações contidas na sétima arte. Os conceitos apresentados por Robert Stan e Ellen Shohat, em seu “Crítica da Imagem Eurocêntrica”¹⁹ contribuem para desvelar o conteúdo latente nos filmes produzidos em que a temática étnico-racial são apresentadas, principalmente no que diz respeito ao eurocentrismo das produções cinematográficas, como também, do público. O trabalho de Marc Ferro, orienta para leitura do filme como fonte histórica, explorando a metodologia proposta pelo autor, esta pesquisa pretende trazer à tona o entorno em que o filme fora produzido, levando em consideração os aspectos ideológicos

¹⁸ THOMPSON, John B. Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis: Editora Vozes, 9 ed, 2011.

¹⁹ SHOHAT, Ella; STAN, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naiyf, 2006.

e sociais contidos na produção. Juntamente com Ferro o trabalho de Rafael Quinsani é uma fonte teórico metodológica essencial para a realização da análise fílmica de “Também somos irmãos”. O autor organiza em seu trabalho aspectos teórico e técnicos sobre o universo do cinema.

Abordamos o cinema como linguagem, ideologia e representação, orientados pelos seguintes autores: Mikhail Bakhtin e José Luiz Fiorim para refletir sobre linguagem e ideologia, nas obras “Marxismo e a filosofia da linguagem”²⁰ e “Linguagem e ideologia”²¹ respectivamente. Sobre representação, este trabalho dará ênfase ao pensamento de Stuart Hall²² e Bell Hooks, uma vez que ambos articulam este conceito com a questão racial: a abordagem de Hall em relação a representação e a estereotipagem como prática e produção de significados e Hooks analisa as representações contemporâneas da negritude e das pessoas negras nos meios de comunicação.

O capítulo “A branquitude em plano sequência”, discutimos a branquitude, destacando como ela perpassa por vários espaços e como é acionada, conceituando-a e percebendo como ela se apresenta no filme *Também somos irmãos*. Os conceitos de branquitude são abordados à luz dos trabalhos de Iray Carone e Maria Aparecida Silva Bento. Em “Psicologia social do racismo”²³ o tema do branqueamento e da branquitude são o foco do referido trabalho. Ainda sobre a branquitude, destacamos o pensamento Bell Hooks associa a branquitude com a ideia de supremacia branca. Por supremacia branca entende-se a predominância dos valores, da estética e de poder dos brancos sobre os demais. Destacamos as atuais referências sobre os estudos da branquitude, como, Lourenço Cardoso e Lia Vainer Schucman. Utilizamos os elementos destacados por Ruth Frankberg, para auxiliar no entendimento de como a branquitude se manifesta. Nesse capítulo, fazemos uma rápida discussão sobre o racismo a partir de Francisco Bethencourt. Francisco Bethencourt em seu trabalho “Racismos: das cruzadas ao século XX”²⁴ desenvolve uma um olhar histórico de como o racismo foi acionado por projetos políticos que tinham como finalidade a monopolização de recursos. Em oposição à branquitude, destacamos a negritude como afirmação dos valores culturais, estéticos e políticos que emergiram na luta contra o *apartheid* e no processo descolonização. Hooks,

²⁰ MIKAIL, Bakhtin. Marxismo e a filosofia da linguagem.

²¹ FIORIN, José Luiz, Linguagem e ideologia. Ed. Ática, São Paulo, 2001.

²² HALL, Stuart. Cultura e representação. Editorial: PUC-Rio: Apicuri. Rio de Janeiro, 2016

²³ CARONE, Iray, BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Ed. Vozes, Petrópolis, 20002.

²⁴ BETHENCOURT, Francisco. Racismos: das cruzadas ao século XX. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2013.

observa que na valoração da negritude a reação branca movida pelo medo, considera perigosa e ameaçadora a cultura negra de resistência.²⁵

Articulamos a categoria formulada por Guerreiro Ramos chamada “Patologia Social do Branco”, que será usada para pensar sobre o branco, como objeto de estudo. O conceito de eurocentrismo é tratado nesta parte da pesquisa, apresentado aqui como uma visão de mundo em que o sujeito branco se ancora e crê ser superior e, por isso, modelo universal em relação as demais formas culturais, no caso em relação a cultura afro-diaspórica. As contribuições dos pensadores Achille Mbembe e Paul Gilroy, respectivamente “Crítica da Razão Negra”²⁶ e “Atlântico Negro”²⁷ são referências. A contribuição de Mbembe nos mostra como o negro foi submetido a uma humanidade subalterna, propondo um rompimento com esta condição imposta e apontando para uma descolonização mental afim de que o sujeito negro reative sua humanidade. Paul Gilroy, ao analisar a passagem do Atlântico, sugere que os africanos da diáspora representaram uma contracultura da modernidade, sendo assim, portadores de uma visão de mundo específica que se chocaria com os valores europeus.

O terceiro capítulo intitulado, “Brasil em plano geral”, apresento as perspectivas de Brasil em relação questão racial. As personagens brancas, são tratadas aqui como representações do país, são temporalidades em disputa. Em Requião temos a representação do passado que ainda influencia o presente, aqui representado por Marta e finalmente Hélio, que representa o futuro da nação, moderna e que integra o negro na sociedade nacional.

A discussão sobre a herança da escravidão e como esta atmosfera estava presente naqueles dias de 1949, é problematizada na relação entre Requião²⁸ (passado) e Marta²⁹ (presente). O trabalho de Gerson Wasen Fraga, “Uma triste história de futebol no Brasil: O maracanaço, nacionalidade, futebol e imprensa na Copa do Mundo de 1950”, nos ajuda a compreender a modernidade proposta pelo governo, como também, a questão racial e nacionalidade. Ainda dentro da temática da nação, as reflexões de Benedict Anderson serão centrais na discussão sobre comunidades imaginadas e como a intelectualidade da época imaginou a nação e o lugar do negro neste projeto.

²⁵ HOOKS, 2019, p.47.

²⁶ MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Lisboa, Antígona, 2014.

²⁷ GILROY, Paul. O atlântico negro. São Paulo/Rio de Janeiro, Editora 34 e UCAM, 2ed. 2012.

²⁸ Personagem interpretado pelo ator Sérgio de Oliveira, Requião é o viúvo racista que faz de tudo para evitar maior aproximação entre Marta e Renato.

²⁹ Interpretada pela atriz Vera Nunes, Marta é a irmã branca dos irmãos também adotados Renato e Miro.

No último capítulo, intitulado “O negro em *plongée* e contra *plongée*”, aborda a perspectiva idealizada pelo branco em relação ao negro, como também, a ambiguidade vivida pelos sujeitos racializados. Renato e Miro³⁰ são apresentados sob perspectivas diferentes, uma desejável para o projeto de nação e outra nitidamente perigoso para as intenções dos ideólogos da nação, uma vez que Miro trazia em seu discurso o carácter específico do ser negro. Nesta parte da escrita, discutimos as projeções dos realizadores, que intencionam evitar um conflito racial, em nome do estabelecimento de uma sociedade em que a democracia racial regulasse as relações entre brancos e negros, sendo o Estado elemento aglutinador (coesão e coerção). A ambiguidade vivida pelo negro em uma sociedade racista, nos é apresentada como um ponto de reflexão em que o sujeito ou nega sua identidade, para perfilar no mundo dos brancos, ou, assume sua identidade, com a finalidade de fazer prevalecer sua voz e assumir a direção, rompendo com alienação a qual está submetido.

O filme conta a história de dois irmãos que foram adotados por uma família branca e criados por um casal que já havia adotado seus dois sobrinhos. À medida que o tempo passou e os dois irmãos foram crescendo e a morte da mãe adotiva fez com que o viúvo Requião os colocasse para fora de casa, deixando-os a própria sorte. Renato e Miro seguem caminhos distintos para conseguirem se posicionar na sociedade, enquanto Renato estuda pra se formar em direito, Miro vive uma vida marginal, em que aplica golpes. O ponto marcante na trama é o amor que Renato sente por sua irmã de criação Marta, esse fará de tudo para conquistar seu coração, mas o seu plano é frustrado com a chegada de Walter Mendes, um golpista que se aproxima de Marta para dar se apossar da fortuna do velho Requião. Durante a trama as tensões raciais são percebidas, tanto pelos diferentes pontos de vistas de Miro e Renato, quanto pelo choque com os personagens brancos como Requião e Walter Mendes.

O filme mistura a linguagem melodramática com aspectos do neo-realismo, uma vez que a temática tem um profundo sentido social. O filme foi pioneiro em abordar a questão racial no Brasil, paradoxalmente, *Também somos irmãos* ficou no ostracismo dos estudos especializados sobre o cinema nacional. Ainda hoje quando mencionamos a produção da Atlântida existe um desconhecimento, neste sentido este estudo apresenta uma de muitas possibilidades que este filme nos proporciona para analisar a questão racial

³⁰ Renato e Miro são interpretados pelos atores Aguinaldo Camargo e Grande Othelo respectivamente, os dois na trama vivem o conflito de ser negro em uma sociedade racista e como cada um lidam para superar as barreiras raciais da sociedade brasileira.

brasileira. Esperamos que esta pesquisa estimule outras a partir desta fonte fílmica de grande potência.

1 AJUSTANDO O FOCO DA CÂMERA

O cinema, é sem dúvida uma das maiores invenções que surgiu no final do século XIX, as imagens em movimento projetadas sobre uma tela causaram espanto e euforia nos espectadores na primeira exibição realizada pelos irmãos Lumiere em 28 de dezembro de 1895, no café Paris. O trem projetado na tela causou uma sensação de realidade que o público presente realmente achou que o trem sairia da tela e os atropelaria.

Desde a primeira exibição até os dias de hoje o cinema continua a despertar sensações diversas nos espectadores, mas para além dos sentidos, o cinema também foi rapidamente percebido como um instrumento político e não por acaso o regime nazista de Hitler soube usá-lo com maestria como forma de propaganda do líder e do regime. O nome da cineasta Leni Riefestahl foi imortalizado pelas tomadas inovadoras de sua câmera em seu “Triunfo da Vontade” (1933/34). Os revolucionários soviéticos também descobriram que o cinema era um instrumento importante para comunicar as massas sobre a revolução e seus êxitos ou de exaltação a classe trabalhadora com em “Greve” (1924) que de acordo com Eisenstein seria “a primeira criação revolucionária de nosso cinema”³¹. O cinema dos EUA também enxergaram na sétima arte uma ferramenta política eficaz, desde os anos 1930, época da grande depressão, passando pela década de 1940 com filmes contra as forças do Eixo, até o surgimento da guerra fria nos anos de 1950 em que temáticas que fortaleciam a ideia maniqueísta de bem os Estados Unidos da América contra o mal, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, (URSS), que perduraram até o término da Guerra Fria. E “Também somos irmãos” (1949) deve ser visto como um filme com fins políticos, uma vez que defendia o pensamento da ideologia racial e do nacionalismo getulista.

O cinema sempre esteve em movimento, demonstrando sua capacidade de se reinventar. Conforme Quinsani:

No seu processo de desenvolvimento, portanto, o cinema configura-se como linguagem em permanente autodescoberta, que faz uso pródigo de tudo o que veio antes dele, como música, a pintura, a literatura e a arquitetura, mas

³¹ FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. Cinema e Política. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1976.

também sabe se reinventar, alternando a forma do homem olhar o mundo, de olhar a história e de produzir a história. (QUINSANI, 2014 p. 28).

Quando colocado na categoria de linguagem, o cinema assume uma formação discursiva que por sua vez reflete a ideologia. Observa Fiorin que:

[...] cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva, que é um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo. Essa formação discursiva é ensinada a cada um dos membros de uma sociedade ao longo do processo de aprendizagem linguística. É com essa formação discursiva, que ele reage linguisticamente aos acontecimentos. Por isso, o discurso é mais o lugar da reprodução que o da criação. Assim como formação ideológica impõe o que pensar, uma formação discursiva determina o que dizer.³²

Estas características que despertaram nos historiadores um olhar mais atento as produções cinematográficas, Ferro nos lembra que desde o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou ficções, que, como representações, disseminam ideias, doutrinam e educam³³. A fonte fílmica ainda encontra dificuldades em relação a ordem metodológica ou teórica como observa Quinsani:

Se antes o filme realizava algumas escaramuças pela janela do laboratório da história, agora arrombou a porta e, não seria exagero dizer, em alguns casos a porta estava escancarada. Esta abertura inicial e interdisciplinária necessária para o trabalho com esta “nova fonte” ainda encontra muitas dificuldades, seja de ordem metodológica ou teórica. Isto exige muita disposição, equilíbrio epistemológico e um diálogo ainda não consumado de forma plena ou fluente.³⁴

A perspectiva metodológica proposta por John B. Thompson visa, facilitar a análise das formas simbólicas, aqui no caso, representado pelo filme “Também Somos Irmãos”. O autor propõe uma análise tríplice, levando em consideração o contexto sócio histórico, a análise discursiva e por fim a interpretação/reinterpretação do objeto em estudo. Além de Thompson, outro autor nos é relevante para a interpretação da fonte fílmica, Marc Ferro, foi pioneiro em refletir sobre a importância do cinema para o estudo da história, acabou criando um método em que o objetivo do pesquisador deve ser a busca do conteúdo latente e para isso deve levar em consideração alguns elementos, entre eles o contexto em que o filme fora produzido. Neste sentido, é possível estabelecer um diálogo entre Thompson e Ferro devido ao fato de ambos ressaltarem a importância sócio histórica da realização do filme como também dos realizadores.

³² FIORIN, José Luiz. Linguagem e ideologia, Ed. Ática, São Paulo, 2001. p. 32.

³³ FERRO, Marc. Cinema e História, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1992.

³⁴ QUINSANI, 2014, p. 28.

Como a proposta da pesquisa objetiva analisar a visão da branquitude sobre as questões raciais no filme *Também Somos Irmãos*, recorreremos a obra de Ella Sohat e Robert Stan, “A Crítica da Imagem Eurocêntrica”. O referido trabalho, analisa a força do discurso eurocêntrico nas produções cinematográficas e como estas produções contribuem para a manutenção de uma visão única do mundo, fortalecendo a manutenção do racismo em relação aos povos que não tem sua origem na cultura ocidental. Neste sentido, o conceito de branquitude é uma representação eurocêntrica da forma de ser e pensar do grupo dominante que intenciona diluir nessa perspectiva os negros, indígenas e outros grupos chamados de minoritários. Ao analisar as produções fílmicas os autores dão relevo ao impacto do discurso eurocêntrico sobre as produções cinematográficas que de alguma maneira, direta ou indiretamente, abordaram o elemento não branco. Levam em consideração, os estereótipos, o público, o cinema terceiro mundista até uma estética da resistência.

O cinema, na sua condição criadora desenvolveu uma linguagem capaz de dar sentido ao discurso proposto pelos seus realizadores. A montagem do filme que é caracterizado pela conjugação de diversos elementos como som, fotografia, roteiro, argumento, técnicas de edição, cenário e figurino, posicionamento de câmera e iluminação, caracterizam a chamada linguagem cinematográfica, conforme Martin (2011) o cinema é convertido em linguagem graças `a forma e ao estilo. O cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte.³⁵As cenas dispostas nesse tipo de narrativa estão impregnadas de sentido, cujos as camadas de significado precisam ser desveladas para se estabelecer a comunicação pretendida.³⁶

Para uma maior compreensão das narrativas fílmicas, deve-se ter em conta que estas produções são portadoras de um discurso, que por sua vez carregam múltiplas significações. Para Fiorin (2001), os discursos são as combinações de elementos linguísticos (frases ou conjunto constituídos de muitas frases), usadas pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo. ³⁷ No caso do cinema é possível observar múltiplas formas discursivas que vão além da fala, como por exemplo, o cenário de um filme, a

³⁵ MARTIN,2011, p.16.

³⁶ DUARTE, Cláudia Santos, Continuidades e rupturas nas representações do negro em “Quanto vale o por quilo?”, Novo Hamburgo 2015, Universidade FEEVALE, p.20.

³⁷ FIORIN, José Luiz, Linguagem e ideologia. Ed. Ática, São Paulo, 2001. p.11.

trilha sonora conjugada à imagem fornece um discurso, como também o figurino, entre outras. Estas formas discursivas compõe um conjunto de símbolos, que são representações que dão sentido a comunicação pretendida entre os realizadores e o público. Aqui reside a especificidade da linguagem cinematográfica: um filme não é um acidente do acaso, mas um discurso bem elaborado.

O cinema, deve ser entendido como um texto que por sua vez deve ser submetido a uma análise textual em relação a narrativa, para identificar e problematizar as representações ali expostas.³⁸A linguagem e os discursos devem ser entendidos como fazendo parte de um determinado processo histórico. Conforme Bakhtin (2011) no processo da relação social, todo signo ideológico, portanto, também o signo linguístico se vê marcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social determinados. O filme “Também Somos Irmãos” é um produto dos debates sobre raça e nação que estavam na agenda do dia no final dos anos de 1940, desvelar o conteúdo latente do discurso proposto pelos realizadores nos mostra de que lugar esta fala é emanada, e assim entender seus propósitos.

Ideologia em um primeiro momento foi entendido simplesmente como visão de mundo, definição considerada positiva e formulada por Ditracy. A vertente marxista percebe a ideologia como algo negativo, uma inversão da realidade que produziria no indivíduo uma falsa consciência. Thompson entende a ideologia como sustentáculo do poder e que é operado por cinco processos (que serão descritos mais além).

O conceito de representação pode significar a ideia de ausência/ presença de alguém por meio de pessoa ou objeto, conforme Guinzburg e Chartier. Para esta pesquisa as considerações propostas por Stuart Hall e Bell Hooks por dialogarem com as questões dos negros pareceu mais apropriadas para serem utilizadas. As representações servem para justificar e explicar a ordem social, como também, construir sentidos, conforme o entendimento de Moscovici.

Os historiadores compreenderam que o cinema é um testemunho de nosso tempo, e, a semelhança da literatura e das artes plásticas, ajuda a compreender o espírito de nosso tempo.³⁹Siegfried Kracauer, em sua obra intitulada de *Calligari a Hitler*, analisando as produções filmicas dos anos vinte na Alemanha no período da República Weimar, pode

³⁸ DUARTE, Claudia Santos, *Continuidades e rupturas nas representações do negro em: Quanto vale ou por quilo?* Novo Hamburgo 2015, Universidade FEEVALE, p.20.

³⁹ JAKSON, A. Martin, *El historiador y el cine*, p. 14. In *La historia y El cine*, Editorial Fontana, Barcelona, 1983.

perceber que o país se encaminhava para o nazismo. Kracauer, entendia que no filme existia uma história oculta quase como um subconsciente. Esta história não visível, deveria ser desvelada, Marc Ferro, levou essa ideia em consideração ao montar seu método de análise fílmica. Devemos reconhecer que o cinema permite ao pesquisador compreender melhor o mundo que estuda, esta nova dimensão na qual o historiador imerge, proporciona reflexões mais profundas e com uma lucidez inigualável,⁴⁰ o cinema é fonte documental histórica por excelência por ser testemunho da sociedade que o produziu.⁴¹

1.1 Forma simbólica e a hermenêutica da profundidade

Os estudos de J.B Thompson (2011) sobre a teoria social de comunicação de massa nos apresentou o “caráter” simbólico dos fenômenos e produtos culturais. A partir das discussões sobre o tema cultura, em torno dos significados que a cultura teve ao longo do tempo. Thompson, observa as concepções antropológicas, a concepção descritiva e a concepção simbólica. Apresenta uma abordagem para os estudos dos fenômenos culturais, segundo o autor, a concepção estrutural da cultura é tanto uma alternativa como uma modificação dela⁴². Ela chama atenção, para as relações sociais, nas quais as ações simbólicas estão estruturadas. Sendo assim, as formas simbólicas podem ser entendidas como:

[...] ações, objetos e expressões significativas de vários tipos – em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro das quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas.⁴³

Thompson, preocupado com a elucidação dos contextos sócio históricos, aponta para a análise dos fenômenos culturais, aqui no caso, o cinema e mais precisamente o filme *Também Somos Irmãos*. Levando em consideração a proposta acima, as análises das formas simbólicas devem nos conduzir a uma interpretação, que reflita tanto os significados dos símbolos contidos, como o contexto sócio histórico em que foram produzidos. O filme “Também Somos Irmãos”, nos apresenta um elenco significativo de símbolos, ligados ao passado escravocrata, a subordinação do negro, a democracia racial

⁴⁰ Idem, p. 39.

⁴¹ NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História, in Olha da História, p.219.

⁴² THOMPSON, 1995, p.182.

⁴³ THOMPSON, 1995, p.181.

e ao ideário de nação, que nos dão a dimensão do ponto de vista dos realizadores, tanto em relação a questão racial, como também, a uma ideia de país. O contexto em que o filme “Também Somos Irmãos” fora produzido, foi propício para levar ao grande público os debates sobre raça, que aconteciam nos círculos intelectuais e no Teatro Experimental do Negro. Leva-se em consideração as relações e influências que sofreram Burle e Alinor, dessa maneira considera-se o fenômeno cultural conforme o contexto em que estão inseridos.

Ao analisar um filme, deve-se ficar atento para não ficarmos presos a uma análise estético-formal (crítica interna) ou histórico-social (crítica externa). Thompson apresenta cinco aspectos que devem ser considerados para análise de uma forma simbólica. Os aspectos destacados são os: intencionais, convencionais, estruturais, referenciais e contextuais. Análise destes aspectos em conjunto propiciam ao pesquisador uma visão ampliada em relação a uma determinada forma simbólica, aqui no caso, o cinema.

Os cinco aspectos para análise de uma forma simbólica elaborados por Thompson, são o intencional, convencional, estrutural, referencial e contextual. O aspecto **intencional** corresponde como as formas simbólicas são produzidas, construídas e empregadas por um sujeito que, ao produzir e empregar tais formas está buscando certos objetivos e propósitos e tentando expressar aquilo que ele “quer dizer” ou “tenciona” nas e pelas as formas assim produzidas. O aspecto **convencional** leva em consideração a produção, construção ou emprego das formas simbólicas, bem como a interpretação das mesmas pelos sujeitos que recebem, são processos que, caracteristicamente, envolvem a aplicação de regras, códigos ou convenções de vários tipos. No **estrutural**, a forma simbólica são construções que exibem uma estrutura articulada. Nesse aspecto os elementos e suas inter-relações compõem uma estrutura que pode ser analisada formalmente, da mesma maneira, por exemplo, que pode analisar a justaposição de palavras e de imagens em uma figura ou estrutura narrativa de um mito. O aspecto **referencial** está ligado ao campo das representações, conforme a formulação de Thompson. Segundo o autor, as formas simbólicas são construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem algo sobre alguma coisa. E por fim o aspecto **contextual** que nos faz ir além do aspecto estrutural, uma vez que o foco está no ambiente em que determinado discurso é proferido, as relações entre orador e audiência⁴⁴.

⁴⁴ THOMPSON, 2011, p.181-192.

Mas além dos aspectos levantados por Thompson, consideramos a metodologia proposta por Quinsani para alcançar objetivo desejado desta pesquisa, que é análise profunda do filme “Também somos irmãos”. Quinsani organiza uma metodologia que possibilita uma decomposição mais profunda dos filmes a partir da linguagem cinematográfica. Dessa forma o autor nos apresenta um caminho que supera a crítica interna e externa. Os seguintes procedimentos metodológicos⁴⁵ levam em consideração:

- A decomposição dos elementos intrafílmicos (espaço, tempo, ações desenvolvidas, música, forma narrativa, andamento, ritmo, iluminação e cenários);
- A decomposição dos elementos extrafílmicos (recepção da mídia e do público, debates produzidos em diferentes esferas sociais, subsídios econômicos e distribuição);
- O estabelecimento do nexos dinâmico e o entrecruzamento dos fatores intrafílmicos e extrafílmicos, tanto entre os elementos dessas categorias e como entre essas;
- A verificação da relação do filme com o texto escrito que serviu de base para a sua produção, destacando as diferenças e convergências de sua adaptação;
- A contra-análise proposta por Marc Ferro, destacando os componentes não visíveis presentes nos filmes.

Tanto os cinco aspectos levantados por Thompson quanto o caminho metodológico apresentado por Quinsani, dialogam em favor de uma análise que intenciona extrair o máximo que uma fonte fílmica pode nos fornecer.

Somado aos elementos acima, o pesquisador deve ter domínio dos aspectos técnicos que caracterizam a linguagem cinematográfica. Conforme Carlos Gerbase:

Um filme não é feito só por pessoas que usam máquinas. Ele é feito graças a uma linguagem que foi criada pelas pessoas para que as máquinas, se manipuladas corretamente, sejam capazes de produzir imagens e sons articulados, que comunicam alguma coisa. A linguagem do cinema é feita por uma série de convenções que as pessoas compartilham e entendem. Convenção é um acordo entre as pessoas, algo que é admitido como “certo” ou “real” para um grupo social, ou para a sociedade como um todo. As convenções cinematográficas parecem ser quase universais, ou seja, elas não variam muito de país para país⁴⁶.

Os onze itens organizados por Rafael Quinsani⁴⁷, objetivando instrumentalizar o pesquisador sobre as convenções que caracterizam a linguagem cinematográfica.

⁴⁵ QUINSANI, 2014, p.56.

⁴⁶ GERBASE, Carlos. Cinema primeiro filme: descobrindo, fazendo e pensando. Ed. Artes e Ofício, Porto Alegre, 2010, p. 85.

⁴⁷ Rafael Quinsani elaborou um modelo de decupagem a partir dos autores Robert Rosenstone, Francisco Cassetti e Frederico de Chio, Michael e Graeme Turner.

O primeiro item corresponde a **Descrição da cena**, é a descrição como um todo, o segundo corresponde aos **Diálogos**, o pesquisador deve transcrever os diálogos contidos na cena, comparando diferenças e as adaptações.

O terceiro item **Planos e ângulos** enfatiza avaliação do uso dos planos ou ângulos de câmera. A altura e a distância do objeto permitem projetar determinada emoção na cena. O ângulo **Plongée** corresponde a tomada realizada de cima para baixo, demonstrando opressão do ambiente ou minimizando o poder do personagem. O **Contra-Plongée** corresponde ao personagem que é enquadrado de baixo para cima reforçando seu poder ou autoridade. Os planos representam o olho do diretor, quatro planos compõe a perspectiva do olhar do realizador. O **Plano Geral** apresenta com ângulo visual bem aberto o conjunto dos elementos contidos no cenário. No **Plano Médio** o personagem é enquadrado por inteiro, no Plano Americano é mostrado do joelho para cima. O **Primeiro Plano** também chamado de *close-up* o personagem é enquadrado do peito para cima.

Os **Movimentos** correspondem as diversas maneiras em que a câmera se movimenta é um dos componentes mais importantes de um filme. Esses movimentos são denominados **Panning** (movimento que imita os olhos do espectador); **Roolling** (movimento utilizado para produzir uma sensação de queda ou de mundo desestruturado); **Travelling** (movimento sobre o cenário ou em direção a um personagem) **Zoom** (Movimento, sem deslocamento real, que utiliza os movimentos das lentes)⁴⁸.

O quinto item corresponde ao **Som**. O som de um filme é sincronizado com a imagem, complementando-a e contribuindo para sua verossimilhança,⁴⁹ é importante que o pesquisador fique atento aos elementos sonoros presentes na cena. Estes elementos sonoros são os seguintes: música (trilha composta para um filme ou já existentes), efeitos, ruídos, voz (narração ou fala). Especialmente a música pode dizer muito de um determinado personagem, como também, ser um recurso para conectar sentimentos entre personagem e espectador. Quinsani destaca que a utilização do som pode ocorrer como contraponto entre imagem visual, nesse sentido, classificamos em **Não-representativo** (essencialmente música), **Figurativo** (efeitos sonoros e ambientais) e **Representativo** (vozes e diálogos que podem ser diegéticos- sincronia com os personagens com a ação- ou não diegéticos- voz em “*off*” ou em “*over*”).

Outro aspecto que parece contraditório ao som, é o silêncio. A carga emocional em um silêncio pode ser perturbadora, criando uma espécie de vácuo na cena, deve-se levar

⁴⁸ QUINSANI, 2014, p.57.

⁴⁹ Idem, p.58.

em consideração nesse contexto a chamada pausa dramática (a pausa dramática representa uns instantes de silêncio que precede uma reação ou resposta, geralmente carregada de forte conteúdo emocional). De acordo com Manuela Penafria observa o silêncio como produtor de sensações, afirma que:

Se não considerarmos apenas a definição técnica do som, o silêncio aliás, inventado pelo “cinema sonoro”, pois é neste cinema que o silêncio se ouve assume-se como um elemento importante na construção de um filme. O silêncio sugere emoções e estimula outros sentidos (por exemplo ver alguém comer uma fatia de bolo sugere “água na boca”). O silêncio da imagem sugere o som (e estimula outros sentidos); essa parte que falta à imagem é preenchida pela nossa imaginação.⁵⁰

A **fotografia /cor**, corresponde a iluminação que empregada no filme. A definição dada por Fellini sobre o significado da iluminação no cinema nos revela a potencialidade desta técnica em produzir *milagres* que contribuem para a narrativa, dando um caráter realista do que está sendo representado. Conforme o diretor italiano:

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e acolhedor. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo⁵¹.

Todos os milagres descritos por Fellini, tem por finalidade conectar o espectador a narrativa, mexendo com suas emoções, produzindo, assim como, o som, sensações que podem oscilar durante a projeção de um filme, da angústia ao alívio ou vice e versa. Para a realização de um filme são adotados cinco tipos de iluminação. A **luz chave** é a iluminação que preenche grande parte do cenário; a **luz atenuante** tem como função remover as sombras, moldar objetos e os personagens; a **contraluz** é utilizada para dar os contornos; **High-Key** é uma luz alta que destaca todos os elementos cênicos, usados em comédias que geralmente apresenta muita luz e **Low-Key** refere-se a luz baixa com o intuito de criar um clima de mistério na cena, geralmente usados em filmes de suspense ou terror⁵².

⁵⁰ PENAFRIA, Manuela. Ouvir imagens e ver sons. www.bocc.ubi.pt.

⁵¹ FELINI, Frederico. Fazer um filme, p.182.

⁵² Idem, p.58.

Outro aspecto importante em um filme refere-se a cor. Um filme pode ser produzido em preto e branco(P&B) ou a cores. No caso de um filme a cores deve-se prestar atenção na escolha da palheta de cores, que pode nos revelar muito de um ambiente, a direção de arte juntamente com o diretor escolhe a melhor combinação de cores para uma cena. As escolhas variam do conjunto de cores quentes (amarela, laranja e vermelho) e cores frias (azul, verde e cinza). Em relação a produção de um filme P&B depois do advento das cores, pode representar tanto uma atmosfera nostálgica, sombria ou dar a ideia de um passado, relacionado com os personagens ou a eventos históricos.

Os **Personagens** compõem uma parte importante do quadro analítico de um filme. O pesquisador deve observar para as características de cada personagem, principalmente os binômios: ativa/passiva, protagonista/antagonista, autônoma/influenciada⁵³. Observando estes aspectos poderemos identificar a personalidade de cada personagem, aprofundando aspectos psicológicos de cada um deles. No caso do filme “Também somos irmãos” a caracterização de cada um dos personagens é fundamental para buscar o elemento não visível de que fala Marc Ferro.

A **Condensação/Alteração/Invenção/Metáfora** que correspondem como o passado é observado e compreendido. Estes aspectos estão ligados as chamadas produções relacionados com a História. A **Condensação:** é a seleção de acontecimentos específicos de uma experiência maior, conforme Quinsani isto é uma exigência do meio cinematográfico.⁵⁴**Alteração/Invenção:** as invenções ou alterações acontecem com alguma frequência no cinema, aqui os fatos, personagens, datas entre outros aspectos históricos passam por alteração e ou invenção. O recente filme de Quentin Tarantino “Era uma vez em Hoolywood” (2019) recorre ao recurso da invenção em relação a uma das personagens , no filme a atriz Sharon Tate (interpretado por Margot Robbie) que na vida real fora assassinada por integrantes da seita de Charles Maison, no filme foi salva pelos protagonistas, interpretados por Leonardo de Caprio e Brad Pitt. No entanto, estas alterações são compensadas por outros elementos fílmicos que realmente reproduzem o passado. A **Metáfora:** pode ser aplicada a cada cena, sequência ou no filme como todo, é um recurso que como objetivo questionar, captar ou transmitir algo. No filme “Também somos irmãos” podemos notar o casarão em que os irmãos Renato e Miro foram criados como uma metáfora do Brasil, que apesar de grande não encontra espaço para eles.

⁵³ Idem, p.58.

⁵⁴ Idem, p. 59.

A **Estrutura narrativa** pode ser dividida em três eixos: Narração Forte, narração débil e antinarração. **Narração forte** pode ser caracterizada como uma forma linear de contar a história, ambiente englobador, um início e fim bem marcado. A **Narração débil**, caracterizado pelo desequilíbrio se comparado a narração forte, ambiente evasivo, valores difusos e o final surpreendente, apresenta um desequilíbrio entre início e a partida. A **Antinarração** é caracterizada por ser dispersa e fragmentada, desequilibra ambientes e personagens⁵⁵.

O **Espaço** apresenta três eixos que caracterizam este aspecto do filme, In/Off, Estático/Dinâmico e Orgânico/Inorgânico. O espaço **In/Off** a câmera delimita uma porção do espaço ocultando outras imagens, já no **Estático/Dinâmico** espaço pode ser fixo (ambientes presentes imóveis) ou móvel (câmera imóvel diante do movimento das figuras em cena). O espaço dinâmico pode ser descritivo ou expressivo, no descritivo o movimento realizado pela câmera tem relação com as figuras em cena. Movimentos de câmera que tem relação direta com as figuras em cena é o espaço dinâmico ou expressivos que tem relação entre a câmera e figuras é uma relação dialética atribuindo caráter didático. O terceiro e último eixo correspondente ao espaço **Orgânico/Inorgânico**, encontramos três antíteses: plano/profundo, unitário/fragmentado e centrado/excêntrico. Plano/profundo, o primeiro como superfície onde se distribuem planos vertical ou horizontal, o segundo as figuras ajustam-se entre si ou apresentam barreiras internas; o último a imagem perde o carácter sistêmico organizado através da perversão do quadro.

O último eixo está relacionado ao **Tempo** a sucessão dos acontecimentos podem ser classificados como **circular, cíclico, linear** e **anacrônico**. No tempo circular o início do filme corresponde ao final, no tempo cíclico o ponto de chegada é análogo ao de partida, mas não idêntico, já no caso do tempo linear o início é diferente do final é subdividido em Vetorial em que a continuação se dá de forma progressiva- e Não Vetorial, não tem continuidade e o anacrônico tem como característica a perda do fio de ordenação⁵⁶.

⁵⁵ Idem, p.59.

⁵⁶ Idem, p.59-60.

1.1.1 Hermenêutica da profundidade

A Hermenêutica da Profundidade é uma metodologia de interpretação das formas simbólicas, que leva em consideração três enfoques de investigação que compõem o quadro analítico em relação as formas simbólicas.

O primeiro enfoque é a análise sócio histórica, que leva em consideração: situações espaço-temporais, campos de interação, instituições sociais, estrutura social e os meios técnicos de transmissão. Conforme Thompson, o objetivo da análise sócio histórica é reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas.⁵⁷O primeiro aspecto básico da análise sócio histórico são as situações espaço-temporais, as formas simbólicas são produzidas -narradas – faladas – inscritas - e recebidas -vistas, ouvidas, lidas em um contexto específico, por pessoas que se encontram em locais especiais, agindo e reagindo, o autor enfatiza para a reconstrução desse espaço-tempo.

O segundo aspecto, está relacionado com os campos de interação, as formas simbólicas estão de algum modo em campos de interação. Thompson, afirma que podemos analisar um campo como espaço de posições e um conjunto de trajetórias, que conjuntamente determinam algumas relações entre pessoas e algumas oportunidades acessíveis a elas⁵⁸. No caso da presente pesquisa, as relações estabelecidas com o movimento negro, mais precisamente o grupo que compunha o Teatro Experimental do Negro, a intelectualidade da época, o lugar de origem dos realizadores, representa este aspecto de interação. Mapear as relações estabelecidas e identificar os lugares de fala, facilita a observação das intencionalidades dos realizadores.

As instituições sociais, aparecem em um terceiro nível da análise sócio histórica. De acordo com o autor, as instituições sociais dão forma singular aos campos de interação.

Elas estão situadas dentro de campos de interação, aos quais elas dão forma através da fixação de uma gama de posições e trajetórias; ao mesmo tempo, porém, elas criam também campos de interação ao estabelecer novas posições e novas trajetórias. Analisar as instituições sociais é reconstruir os conjuntos de regras, recursos e relações que constituem, é traçar seu desenvolvimento

⁵⁷ Idem.p.366.

⁵⁸ Idem.p.366.

através do tempo e examinar as práticas e atitudes das pessoas que agem a seu favor e dentro delas.⁵⁹

Como instituições sociais, podemos destacar o Estado, os grupos organizados como o TEN, os círculos acadêmicos e sociedade onde os costumes ou “tradição” fluem entre os seus membros. Estas instituições, acabam criando campos de interação, no filme Também Somos Irmãos, observamos que o foco se dirige tanto ao Estado e sociedade quanto as organizações negras. Ao se dirigir para o Estado, intenciona-se afirmar ou reafirmar o projeto de nação proposto no período, para o êxito, a questão racial, deveria ser superada em nome de uma homogeneidade. Em relação a sociedade, a superação dos efeitos do racismo científico e ascensão da mestiçagem (cultural e física), como modelo de identidade nacional. Em relação as organizações negras, a neutralização das teses consideradas mais radicais, originadas no seio da intelectualidade negra, capazes de ameaçar o referido projeto de nação.

O quarto nível da análise sócio histórica, são as estruturas sociais. Refere-se as assimetrias e diferenças relativamente estáveis que caracterizam as instituições e os campos de interação.⁶⁰ Quando se analisa uma estrutura social o pesquisador deve levar em consideração as diferenças as divisões que estão em uma determinada estrutura social, observar os conflitos, os distintos interesses. Thompson, chama atenção para o fato em que assimetrias são sistemáticas e duráveis, principalmente em relação as diferenças coletivas, no que diz respeito a distribuição de recursos, acesso, poder, oportunidades e realização os meios técnicos de construção de mensagens e de transmissão. Levando em conta o nosso objeto de estudo, a estrutura racial do Brasil é um exemplo dessas relações assimétricas duráveis. A condição dos negros em condição subordinada em que vivem no Brasil, frente a hegemonia branca, que acessa recursos, poder, oportunidades com certa facilidade, acarretando a possibilidade de realização, esse quadro contribui para as relações assimétricas, uma vez que os brancos compõem uma minoria frente ao conjunto da população do país.

A análise das estruturas sociais por serem complexas, demanda reflexão teórica para uma observação eficaz. Segundo Thompson, o pesquisador deve ter a capacidade de elaboração de formulação teórica, exige formulação de categorias, fazendo distinções que contribuam para iluminar a evidência. Leva em consideração, a formação de uma dada realidade sócio histórica, aqui no caso, a análise do racismo no Brasil, sua trajetória e as

⁵⁹ Idem.p.367.

⁶⁰ Idem, p.367.

perspectivas em jogo, as contradições presentes nos projetos políticos, entre outras. Uma boa análise da estrutura social, funciona como o que Marc Ferro conceituou de “elemento revelador”, para chegar à zona da realidade não visível.

Finalmente os meios técnicos de construção de mensagem e de transmissão. As formas simbólicas apresentam um grau de fixidez. Conforme Thompson o meio técnico é:

...um substrato material em que, e através do qual, as formas simbólicas são produzidas e transmitidas. Os meios técnicos conferem às formas simbólicas determinadas características, certo grau de fixidez, certo grau de reprodutibilidade, e certa possibilidade de participação para os sujeitos que empregam o meio.⁶¹

O cinema como um meio técnico, possui em sua formatação uma forma de fixação da mensagem que deseja transmitir. Nesse sentido, os realizadores ao construírem um discurso revelam a possibilidade de participação, mas deve-se levar em consideração que a produção é direcionada para circulação e recepção dos objetos dentro (Thompson,2011) de um campo social. A produção tende a ser adequada ao público, mesmo com a intencionalidade de se criar algum desconforto, cuidados são tomados pelos realizadores. Conforme Shohat e Stan, o espectador é a *criança mimada* do processo, isto se deve ao eurocentrismo das plateias, como *criança mimada* que não pode ser contrariada, as produções acabam passando por “ajustes”. Nesse ambiente, filmes em que os personagens principais fossem os portadores de algum tipo de discurso em favor da luta por libertação, sofreria “um ajuste de representação”. O ajuste, consistia em dissolver os valores de uma luta por libertação para agradar a plateia estadunidense na sua maioria liberal. Como exemplificado por Shohat e Stan, o filme *Um Grito de Liberdade (Cry Freedom)* conta a história de um jornalista branco que trava uma amizade com o líder radical anti-apartheid, Steve Biko. Nessa produção, o discurso radical do Movimento de Consciência Negra a qual Biko representava, foi transformado em um “discurso liberal palatável sobre decência moral e os direitos humanos”⁶². Pensando a realidade do filme “Também Somos Irmãos”, Burle e Alinor, fizeram algo semelhante, que pôde ser percebido na escolha dos atores, Grande Othelo com sua baixa estatura, quase um corpo infantil, ajudava atenuar o seu discurso radical do qual era portador, enquanto Agnaldo Camargo, no papel de advogado, é alto e anda bem vestido, a personagem é portador da fala “moderada”. O objetivo da primeira parte da HP é a reconstrução sócio-histórica em que determinada

⁶¹ Idem. p. 368.

⁶² SHOHAT, Ella; STAN, Robert. 2006, p.274.

forma simbólica é produzida, passando por todos os níveis de análise, caracterizados acima.

O segundo enfoque é caracterizado pela análise formal ou discursiva, nesse referencial se prioriza as análises de semiótica, de conversação, sintática, narrativa e argumentativo. É o referencial ligado a linguagem, as formas simbólicas são produtos de ações situadas que estão baseadas em regras, recursos, etc., disponíveis ao produtor, mas elas são também algo mais, pois elas são construções simbólicas complexas, através das quais algo é expresso ou dito.⁶³

A análise semiótica corresponde ao estudo das relações entre os elementos que fazem parte de uma determinada forma simbólica, é a percepção dos elementos que compõem um signo e a relação estabelecida com um sistema mais amplo. Este tipo de análise segundo Thompson pode nos ajudar a compreender como os sentidos de uma mensagem são construídos. No caso do cinema, vários elementos dispostos em um cenário, merecem uma análise semiótica, pois objetos, roupas, quadros, músicas (trilha) etc. podem contribuir para a identificação de elementos constitutivos e suas relações.

Na análise de conversação corresponde a um método utilizado nas análises de discurso. Conforme Thompson quem faz a análise de conversação deve estar atento as condições sócio-históricas da interação linguística. No filme analisado, os diálogos podem nos ajudar a perceber por exemplo hierarquias sociais e/ou raciais, a personagem de Grande Othelo em muitos momentos da trama é nominado de “Moleque Miro”, quem se refere a ele dessa forma enfatiza uma certa superioridade, uma vez que o significado de moleque está ligado com o de criança, um incapaz ou irresponsável. Nos EUA era comum uso da expressão “menino” para se referir aos negros do sexo masculino, mesmo estes sendo idosos, o branco ao chamar um negro adulto de “menino”, reforçava a hierarquia racial na conversação. Thompson enfatiza que o princípio metodológico-chave da análise da conversação é estudar as instâncias de interação linguística nas situações concretas.⁶⁴

A análise sintática corresponde com a sintaxe prática ou gramática prática utilizada no dia a dia. Observando como a gramática opera nos discursos, combinando, resumindo e apagando elementos. As análises dos elementos gramaticais podem realçar como o significado é construído nas formas do discurso no cotidiano.⁶⁵

⁶³ THOMPSON,2011, p.369.

⁶⁴ Idem, p.372.

⁶⁵ Idem. p. 372-373.

A análise narrativa foca na análise literária e textual, é um enfoque que foi adotado e desenvolvido de maneiras diversas. A narrativa pode ser considerada um discurso que narra uma sequência de acontecimentos, uma história contada que apresenta um enredo. O estudo da estrutura da narrativa deve preocupar-se em procurar os efeitos narrativos específicos que atuam no interior de uma narrativa particular. No conjunto particular de narrativas deve-se buscar os padrões, personagens e papéis básicos que são comuns a elas. Nesse caso, nos parece evidente relacionar os estereótipos como elemento que confirma um padrão em relação aos negros nos meios de comunicação, ou como prefere Thompson, nas formas simbólicas.

Thompson classifica a análise argumentativa como aquela que está ligada aos discursos políticos. O discurso, muitas vezes é apresentado em forma de argumento, com a finalidade de persuadir a plateia com um *bom* argumento, para atingir o objetivo, uma engenharia discursiva é construída, o encadeamento de asserções, tópicos ou temas, encadeados conjuntamente e apresentando alguma coerência. O cinema como já mencionado anteriormente, a muito fora percebido como propagador em potencial de discurso político, no caso do filme aqui analisado podemos perceber que o comprometimento com o projeto de modernização do país proposto pelo Estado. Não seria exagero olhar Também Somos Irmãos como um discurso, coerentemente encadeado, com a finalidade de persuadir o público com vistas a consolidar um projeto político, esta discussão será aprofundada quando abordarmos como o filme foi recebido pela crítica e o público.

O terceiro enfoque corresponde a interpretação/ reinterpretação da forma simbólica, que segundo Thompson é distinta da análise formal ou discursiva, mesmo sendo facilitada pelas mesmas. A interpretação é vista como um complemento necessário a análise formal ou discursiva, uma vez que a interpretação é um síntese que produz significados, o autor enfatiza que, por mais rigorosos e sistemáticos que os métodos da análise formal ou discursiva possam ser, eles não podem abolir a necessidade de uma construção criativa do significado, isto é, de uma explicação interpretativa do que está representado ou do que é dito⁶⁶. No processo de interpretação deve se observar o caráter transcendente da forma simbólica, uma vez que a mesma representa algo. Ao utilizar a metodologia da Hermenêutica da Profundidade para mediar a interpretação, deve-se tomar cuidado para não cair naquilo que o autor chamou de a *falácia do reducionismo* e a *falácia do*

⁶⁶ Idem. p. 375.

internalismo. Levar em consideração somente as condições sócio históricas de uma forma simbólica em dar a devida atenção a estrutura, pode levar ao reducionismo, negligenciando a análise formal ou discursiva. Já a falácia do internalismo, corresponde justamente ao contrário da falácia do reducionismo, não pode cair no erro de não considerar as condições sócio históricos na produção e interpretação da forma simbólica.

1.2 O cinema: linguagem, discurso, ideologia e representação

O cinema é uma linguagem, e como linguagem é uma instituição social um veículo de ideologias mediando os homens e natureza e os homens e os outros homens. A produção cinematográfica através da linguagem visual propaga discursos que por sua vez apresenta uma determinada visão de mundo, portanto uma ideologia. Conforme Fiorin, é necessário distinguir o discurso da fala:

O discurso são combinações de elementos linguísticos (frases ou conjuntos de muitas frases), usadas pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo. A fala é a exteriorização psicológica-fisiológica do discurso. Ela é rigorosamente individual, pois é sempre um eu quem toma a palavra e realiza o ato de exteriorizar o discurso.⁶⁷

Entendo o discurso como combinações linguísticas percebemos que o cinema possui os seus próprios elementos linguísticos, que são articulados pela montagem (manipulação) e narratividade, conferindo a forma simbólica um caráter discursivo. Os elementos técnicos do universo cinematográfico como: posicionamento de câmera, iluminação e trilha assemelham-se a elementos linguísticos, que articulados produzem um discurso, que por sua vez é fruto da determinação social do enunciador.

Metz refletindo sobre a significação do cinema, precisamente em relação a montagem, e narratividade, observa que:

Assim é que a montagem, triunfante ontem e mais modesta hoje – a narratividade do cinema, triunfante hoje como ontem – não são senão as consequências desta corrente de indução que se nega a não passar assim que dois polos são suficientemente aproximados, e às vezes até quando são bastantes afastados: o cinema é uma linguagem antes de qualquer efeito especial de montagem. Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas estórias, é porque ele nos contou tão belas estórias que se tornou linguagem.⁶⁸

⁶⁷ FIORIN, José Luis. Linguagem e Ideologia, 2001, p.11.

⁶⁸ METZ, Christian. A significação do cinema, 2018, p.64.

Justamente a capacidade de contar histórias faz do cinema uma linguagem articulada que dissemina discurso. O discurso tem uma estrutura, ele não pode ser caótico, ele narra uma sequência de acontecimentos, a sintaxe discursiva conforme Fiorin corresponde a processos de estruturação do discurso, a introdução, o discurso direto, indireto e indireto livre. A introdução pode criar um sentido de subjetividade ou objetividade, dependendo de como o discurso for introduzido, como por exemplo o uso do “Eu acho” o uso da primeira pessoa cria um sentido de subjetividade, enquanto a sua não utilização produz um efeito de objetividade.⁶⁹ O discurso direto é a preservação integral do discurso relatado, o narrador dá voz ao personagem que parece falar de maneira autônoma criando um efeito de verdade. Já a semântica discursiva opera no campo das determinações inconscientes, pois os elementos semânticos de uma determinada época apresentam uma visão de mundo em um determinado contexto social, nesse caso o sentido do discurso está associado a uma formação sócio-histórica, como observou Bakhtin, todo signo ideológico, e portanto o signo linguístico, vê-se marcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social⁷⁰. Fiorin acrescenta, que a semântica discursiva é o campo da determinação ideológica. Discursos diferentes podem utilizar de elementos semânticos iguais, como por exemplo igualdade, liberdade, democracia, mas diferentes enunciadores produzem sentidos distintos. Quando um empresário usa a palavra liberdade essa possui um sentido diferente de quando um sindicalista a usa. O enunciador é determinado pelo lugar de fala. O lugar de fala é o lugar social que determinado indivíduo ocupa, mulher, negro, branco, rico ou pobre. O lugar social revela uma visão de mundo, uma ideologia, que é revelada pelo discurso.

Adota-se a concepção de Thompson sobre ideologia, que a percebe como um sustentáculo das relações de poder, no entanto, levando-se em consideração o que Quinsani observa a partir de Engleton, que nem todo o corpo de crenças ideológicas estão associadas ao poder dominante.⁷¹ Conforme Thompson, a ideologia opera através de cinco processos identificados assim: legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação. A abordagem proposta por Thompson e Engleton nos permite ir além da ideia da falsa consciência, Quinsani afirma que negar o poder do conceito de ideologia, seu poder explicativo, sua fertilidade e sua atualidade implicam reconhecer nessa atitude

⁶⁹ FIORIN, 2001, *idem*. p. 17.

⁷⁰ BAKHTIN, Mikhail, *Marxismo e a filosofia da linguagem*, São Paulo, Editora Hucitec, 1981. p. 29.

⁷¹ QUINSANI, p. 36.

uma postura ideológica.⁷²O quadro abaixo revela como ocorrem as cinco operações da ideologia, no contexto desta pesquisa, muito útil, uma vez que nos possibilita enxergar o conteúdo ideológico contido em “Também Somos Irmãos” identificando as relações sócias existentes, principalmente no Brasil de 1949, que se pretendia moderno e que precisava acertar as contas com o passado mas sem grandes rupturas.

1. Legitimação: As relações de poder são representadas como legítimas, baseadas em fundamentos racionais, tradicionais ou carismáticos.	Racionalização: quando o produtor constrói uma cadeia de raciocínio para defender e justificar ou defender um conjunto de relações e persuadir a plateia.	Universalização: Os interesses de alguns são apresentados como de todos.	Narrativização: Histórias que abordam o passado ou presente, fazendo com que pertençam a uma tradição eterna e aceitável, que transcenda a experiência do conflito, da divisão e da diferença.	
2. Dissimulação: Onde as relações de dominação são ocultadas ou negadas ou distorcidas.	Conotações positivas e negativas, transferidas para objetos ou pessoa.	Eufemização: produzir valorização positiva.	O uso figurativo das formas simbólicas.	O uso de recursos sinédoque, metonímia, e a metáfora.
3. Unificação: Permite a construção de um nível simbólico de uma unidade que conecta indivíduos a uma coletividade.	Padronização: Permite padronização de hierarquias legitimadoras de diferença.	Simbolização: criação de símbolos de unidade coletiva.		
4. Fragmentação: Permite que as pessoas permaneçam segmentadas numa coletividade.	Diferenciação: ênfatisa as distinções para evitar desafios para o poder existente.	Expurgo do outro: a construção do inimigo externo ou interno.	Estratégia que muitas vezes se sobrepõe-se.	
5. Reificação: uma determinada situação histórica transitória é tratada como permanente, seja tomada como natural.	Naturalização: uma criação histórica pode ser tomada como natural e inevitável, impassível a mudança.	Eternalização: esvazia-se um determinado fenômeno sócio-histórico para apresentá-lo como imutável.	Nominalização: sentenças ou descrições são transformadas em nomes.	

Tabela 1- Quadro comparativo das cinco operações da ideologia segundo Thompson.

O quadro proposto por Thompson nos possibilita como observou Quinsani, interpretar a ideologia, explicando a conexão entre o sentido mobilizado e as relações de dominação que as formas simbólicas representam.

⁷² Ibid, p. 37.

Outro elemento importante para ser observado em relação as formas simbólicas é a relação com o conceito de representação. Como destaca Quinsani, a força da representação está na sua capacidade de incluir no real que dela se faz, o crescimento do uso do conceito logo chegou no campo cinematográfico.⁷³ Levando em consideração que o cinema é uma linguagem, e para Hall a linguagem é um sistema de representações, deve-se observar como a representação opera na forma simbólica. As definições propostas por Chartier e Guinzburg dialogam entre si ao perceber que a representação remete a ideia de ausência / presença. Carlo Ginzburg afirma, que se por um lado a representação faz às vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença⁷⁴. Chartier entende que:

Nas definições antigas (por exemplo, aquela do Dictionnaire universel de Furetière em sua edição de 1727), as entradas da palavra “representação” atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: de um lado, a representação manifesta uma ausência, o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado; de outro, a representação é a exibição de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa (CHARTIER, 2002, p. 74).

No filme *Também Somos Irmãos*, essa ausência/presença que caracteriza a ideia de representação, pode ser notada na forma como os realizadores operaram com as categorias raça, nação e etnia. Cabe acrescentar a perspectiva de representação social elaborada por Serge Moscovici, em que as representações sociais contribuem para a construção do senso comum, sendo assim: as representações habitam a mente e ali que elas tomam forma de “realidade”. Stuart Hall, ancorado em Saussure e Foucault, destaca que o significado é construído na linguagem, e o discurso está ligado a produção de sentido. Hall, entende que:

O conceito de representação passou a ocupar um novo importante lugar no estudo da cultura. Afinal, a representação conecta o sentido da linguagem à cultura. Mas o que isso quer dizer? O que a representação tem a ver com cultura e significado? Um uso corrente do termo afirma que: ‘Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representa-lo a outras pessoas.’ Pode -se perguntar com toda a razão: “Mas isso é tudo?” Bem, sim e não. Representação é uma parte essencial do processo pela qual os significados são produzidos e compartilhados entre membros de

⁷³ Idem. p.30.

⁷⁴ GINZBURG, 2001, p.85.

uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, de signos e imagens que significam e representam objetos.⁷⁵

Os meios de comunicação como disseminadores de sentido, portanto, de representação. Fanon, em sua obra *Pele Negra, Máscaras brancas*, observa que os jornais escritos pelos brancos, assim como, outras publicações como os livros juvenis, produzem uma representação do mal, essas publicações funcionam como um “*desafogo da agressividade*”, uma catarse:

As histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, de Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafogo da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. Nas Antilhas- e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias- os mesmos periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mail, o Mal, o Selvagem, são sempre *Representados* por um preto ou um índio, e como sempre há identificação com o “vencedor”, o menino preto torna-se aventureiro, missionário “que corre risco de ser comido pelos brancos malvados”, tão facilmente quanto o menino branco...⁷⁶

O exemplo apresentado por Fanon nos revela que as representações do mal estão ligadas aos negros e indígenas. Desta maneira as representações negativas em relação aos negros e índios produzem sentido, contribuindo para a cristalização do senso comum em relação a esses grupos étnicos. Aqui a ideia de representação social toma forma, os signos acabam por ser entendidos como a própria realidade, os estereótipos nada mais são do que efetivação do senso comum, “os negros, eu os conheço”, os estereótipos são práticas de produção de significados. O estudo de Hall sobre representação dialoga intimamente com esta pesquisa, uma vez que faz uma abordagem histórica da representação racial: da idade média até os dias atuais.

Perspectiva semelhante a Hall e Fanon, Bell Hooks, apresenta, a partir de sua obra “*Olhares negros: raça e representações uma perspectiva crítica em relação as representações dos negros e negras*”, segundo a autora: seus ensaios são gestos de desobediência, são fruto de sua luta política para ampliar as fronteiras da imagem.⁷⁷ A autora preocupada com a repercussão das imagens produzidas em relação aos negros, justifica seu foco para o cinema:

Ao mesmo tempo que também abordo literatura, música e televisão, muitos destes ensaios se concentram no cinema. A referência aos filmes é enfatizada

⁷⁵ HALL, Stuart. *Cultura e Representação*, Rio de Janeiro, Ed. Apicuri e Ed. PUC-RJ, 2016.

⁷⁶ FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008, p.61.

⁷⁷ HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*, São Paulo, 2019, Ed. Elefante, p. 37.

porque, mais do que qualquer outra experiência de mídia, eles determinam como a negritude e as pessoas negras são vistas e como outros grupos responderão a nós com bases nas suas relações com a construção e o consumo de imagens.⁷⁸

Em relação a possibilidade de aliar o conceito de representação com o de ideologia, essa pesquisa segue o caminho desenvolvido por Quinsani: a representação deve ser pensada como a menor parte da ideologia, uma vez que é veículo onde a ideologia circula na sociedade, permitindo que esta representação se realize no interior dos sujeitos⁷⁹.

1.3 O cinema: uma fonte histórica por excelência

A importância do cinema como documento histórico data ainda do final do século XIX. O polonês Boleslas Matuszewski, escreveu um texto intitulado “*Une nouvelle source de l’histoire: creation d’un dépôt de cinematographie historique*”, em 1898, e nele percebia o filme como documento histórico, sugeria a criação de depósitos de guarda dos filmes, sua noção de documento histórico valorizava o aspecto social e político contido nas produções filmicas.⁸⁰Sobre Matuszewski, Kornis destaca que :

Matuszewski defendia o valor da imagem cinematográfica como testemunho ocular, verídico e infalível, capaz de controlar a tradição oral. Para ele, embora o cinematógrafo não pudesse registrar a história integral, ao menos fornecia algo incontestável e verdadeiro. Destacava a importância do filme para o ensino, apesar de admitir que o fato histórico não necessariamente ocorre onde se espera.⁸¹

Outro nome que deve ser considerado quando se trata sobre cinema e sociedade, é o do jornalista alemão Siegfried Kracauer. Em 1947, apresentou ao mundo o seu ensaio sobre o cinema na época da República de Weimar (*De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*), em que o cinema expressionista, refletia a sociedade alemã dos anos de 1920, prenunciando a ascensão do nazismo. A tese de Kracauer consiste em que:

...puedes revelarse, por médio de um análises del cine germano, as profundas tendencias psicologicas dominantes na Alemanha de 1918 a 1933, tendencias que influyeran en lo curso de los acontecimientos del período indicado y que habrán de tomarse em cuenta em la era poshitleriana.⁸²

⁷⁸ Idem, p.38.

⁷⁹ QUINSANI, p.31.

⁸⁰ KORNIS, Mônica Almeida. Cinema, Televisão e História. Rio de Janeiro, Zahar editores,2008.

⁸¹ Idem.p.17.

⁸² KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler, historia psicológica del cine alemán. Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires eMexico,1985. p. 9.

Para o pensador alemão, os filmes de uma nação refletiam a sua mentalidade de forma mais direta do que outros meios artísticos. Ao associar as produções cinematográficas com a realidade circundante, colocava o cinema como o único instrumento capaz de registrar a realidade⁸³. E a imaginação do historiador deveria ser tão minuciosos quanto ao do fotógrafo para servir aos fatos.

Na década de 1950, na Alemanha e Inglaterra, houve um aumento no número de historiadores que passaram a reconhecer nos filmes valor histórico. Nesse momento destacou-se o documentarista Inglês Arthur Elton, que percebeu a importância dos filmes de ficção e documentários. O historiador alemão Fritz Terveen entendia que para o filme ter uma importância como fonte histórica, deveria ser criada uma metodologia para análise deste tipo de documento.

Mas é a partir dos anos de 1960, que as discussões sobre metodologia em relação cinema e história ganharam relevo. As discussões focaram na ampliação do significado do termo documento, levando em consideração um sentido mais amplo do que o usual, som, imagens, documento escrito entre outras. O debate sobre a diversificação das fontes, teve no movimento de renovação da historiografia francesa, a chamada “Nova História”, uma atenção especial para novos objetos e métodos. Nesse cenário, a história das mentalidades teve um papel de destaque, explicando as sociedades através das representações em determinados períodos históricos. A grande contribuição para a crítica do documento veio de Jaques Le Goff, segundo ele:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. Se a análise do documento enquanto documento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.

E acrescenta:

O documento é monumento. Resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprios. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo...É preciso começar por demonstrar, demolir esta imagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.

Le Goff, influenciado pelo pensamento de Michel Foucault sobre a noção de documento/monumento, elaborou uma crítica ao documento como verdade e abrindo

⁸³ Kornis, p.19.

caminho para uma metodologia de análise documental que relativizasse as fontes como evidência. Apontando como caminho para o historiador não ser ludibriado na análise documental, levar em consideração as condições de produção, isto é, o contexto em que fora produzido determinado documento. Dessa forma, o historiador revelaria as intenções contidas na produção documental, apesar de Le Goff não ter se referido especificamente aos estudos sobre fontes audiovisuais, sua visão em relação a esse tipo de documento, acabou sendo incorporada pelos estudiosos da temática.

Destaque para Marc Ferro, que foi o pioneiro do grupo da revista *Annales*, que percebeu a potencialidade do cinema relacionado a história. O artigo intitulado: *O filme, uma contra-análise da sociedade?* Levantou alguns pontos sobre cinema/história e as possibilidades abertas para os historiadores. O primeiro ponto, leva em consideração que o filme é um documento importante para a análise das sociedades em que fora produzido. O segundo, apresenta uma contribuição para a análise filmica, a busca do não visível deveria ser o objetivo do historiador ao lidar com este tipo de fonte. Conforme Ferro, o filme vai além da ilustração, ele apresenta uma realidade não visível. Kornis destaca, que o objetivo de Marc Ferro é fundamentalmente, examinar a relação do filme com a sociedade que o produz/consome, articulando realização, audiência, financiamento e ação do Estado, isto é, variáveis não-cinematográficas (condições de produção, formas de comercialização, censura etc.) e a própria especificidade da expressão cinematográfica⁸⁴. A articulação das variáveis não cinematográficas, sugere um trabalho interdisciplinar, em que as ciências sociais, linguistas, historiadores e antropólogos em diálogo, contribuiriam como instrumentos decodificadores. Ainda sobre o estudo do cinema como fonte, Ferro considera que os:

...historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.⁸⁵

As considerações feitas pelo historiador francês, chama a atenção: para a subjetividade dos realizadores. Ao chamar atenção para as intencionalidades, crenças e

⁸⁴ KORNIS, 2008, p. 27.

⁸⁵ FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.p.86.

imaginário, estaria aí o elemento histórico, não importando se uma obra é ficcional ou, baseado em fatos reais. Caminhamos em direção à busca dos elementos não visíveis, Marc Ferro alerta que o ponto de vista semiológico, estético ou mesmo da história do cinema não estão sendo considerados, mas sim como imagem-objeto, em que além daquilo que o filme testemunha o valor do filme como documento está ligado com a abordagem sócio histórica, aqui encontramos um ponto de ligação entre Thompson e Ferro, pois ambos destacam que uma análise de uma forma simbólica (cinema) deve levar em consideração o contexto em que fora produzida. Ainda sobre a análise, o autor nos apresenta possibilidades, que não se limitam a um olhar sobre totalidade de uma obra, a decodificação pode ser realizada em extratos, pode-se compor conjuntos, sempre levando em consideração o mundo que rodeia as obras filmicas. O trecho abaixo nos apresenta mais detalhadamente os elementos que compõe o método de Marc Ferro.

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar este método a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), `as relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas da realidade que ela representa.⁸⁶

Marc Ferro, ao analisar o filme *Dura lex* apresenta o conteúdo aparente e latente da produção. A trama de *Dura Lex* ocorre no Canadá, em que um grupo de exploradores encontra uma jazida de ouro, um deles acaba matando seus companheiros movido pela cobiça, o assassino acaba preso por um casal que resolve aplicar a lei, assumindo o papel de juiz e carrascos, esse seria o conteúdo aparente. Ferro, destaca que no filme aparece uma cena em que é servida uma refeição a moda russa, esse lapso é um dado revelador, *Dura Lex* na realidade se tratava da Rússia Bolchevique e era uma clara crítica aos tribunais revolucionários. Conforme Ferro, a análise permitiu igualmente descobrir uma zona de realidade não visível, desvelada pela contra análise da sociedade, foi possível ir além da realidade aparente e penetrar na subjetividade do realizador.

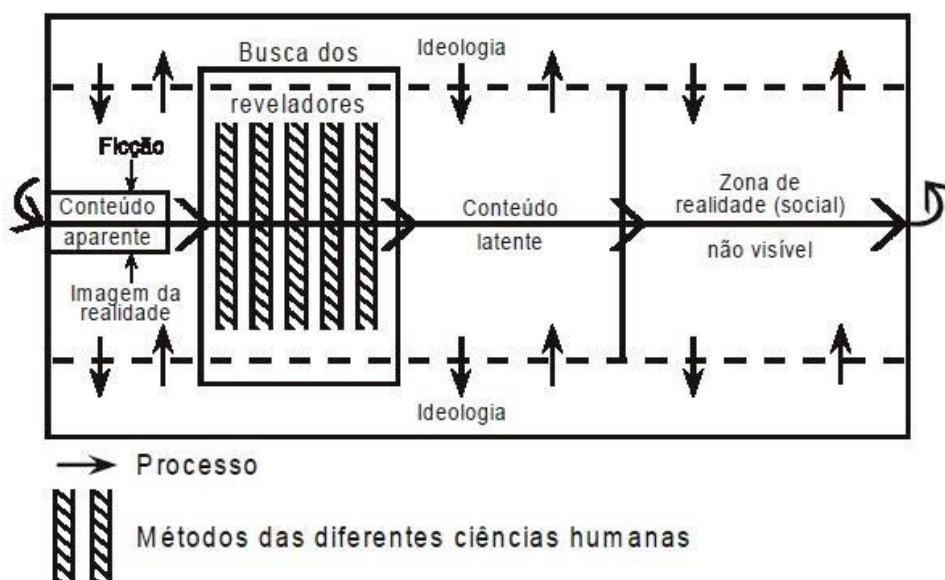
O esquema abaixo proposto por Marc Ferro, ilustra o percurso realizado para se decodificar as reais intenções por trás do conteúdo aparente. No esquema, é possível, observar o conteúdo aparente, que apresenta uma ficção ou uma imagem da realidade, logo em seguida ele destaca a procura dos reveladores, que são os métodos das ciências

⁸⁶ Idem. p.87.

humanas, como análise e cruzamentos de fontes, que auxiliam para se chegar no conteúdo latente que revela por sua vez, uma zona de realidade (social) não visível, a base de sustentação do conteúdo de uma produção fílmica, ocorre através da ideologia, somado a sociedade que circunda.

Ao utilizar o método proposto por Ferro, para o filme *Também Somos Irmãos*, pretende-se chegar na realidade social do Brasil do final dos anos de 1940, objetivamente as relações raciais e a visão da intelectualidade⁸⁷ branca sobre a mesma.

Figura 1 – Mapa do método Marc Ferro



Fonte: Ferro (1995, p. 150)

A contribuição de Ella Shohat e Robert Stan é muito valiosa para a busca da zona não visível. Na obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, os referidos autores apresentam temas relacionados ao multiculturalismo, a problemática racial e as identidades nacionais, as representações eurocentradas no cinema, que contribuem para uma noção do outro de forma caricata, fortalecendo o eurocentrismo como modelo do universal. Nesse sentido,

⁸⁷ Para um exame aprofundado sobre a revisão crítica dos intelectuais brasileiros nos anos 1940, cf. MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1980.

essa pesquisa ao colocar como o problema central a visão da branquitude sobre a questão racial no Brasil dos anos de 1940-1950, intenciona evidenciar as contradições de um discurso que ao mesmo tempo que se apresenta progressista, traz em seu interior uma natureza conservadora, é aí que reside o elemento não visível.

De acordo com Shohat e Stan:

O pensamento eurocêntrico atribui ao “Ocidente” um sentido quase providencial de destino histórico. O eurocentrismo, assim como a perspectiva renascentista na pintura, olha para o mundo a partir de um único ponto de vista privilegiado. Seu mapa baseia-se numa cartografia que centraliza e aumenta a Europa, enquanto literalmente “diminui” a África.⁸⁸

A citação acima, nos chama atenção para a operação de supervalorização da Europa sobre os demais continentes. Essa valorização exagerada, é percebida nas produções culturais, que de alguma forma revelam a sociedade que as produziu. No caso brasileiro e mais especificamente do filme TSI, os produtores estavam em sintonia com as discussões raciais do período. Mas a perspectiva que defenderam foi uma solução a partir da ideia do não conflito, proposto pela ideologia da democracia racial.

A democracia racial que veremos mais a frente é uma engenharia social que serve como para raio de conflitos, arranjando os diferentes grupos étnicos em projeto “comum”, mas sempre a reboque da hegemonia do elemento branco ou visão de mundo eurocêntrica. Lembrando Von Marthius, em seu texto *“Como se Deve Escrever a História do Brasil”*, o elemento europeu (português) é comparado a um poderoso rio em que índios e negros são apenas pequenos afluentes.

A construção dessa imagem por parte da intelectualidade branca, contribuiu para a consolidação da visão única de projeto nacional. Nesse projeto, negros e indígenas teriam que ser subordinados, mesmo que isso significasse a negação de suas identidades culturais. Essa visão, foi compartilhada e divulgada por Gilberto Freyre em seu *Casa Grande e Senzala*. A ideologia da democracia racial, ganhou um estofamento científico, propondo um país onde os conflitos de raça não teriam lugar, mas sim, uma convivência pacífica, onde os negros seriam subordinados ao projeto de nação branca.

⁸⁸SHOHAT, Ella; STAN, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naiyf, 2006. p.20.

1.4 O filme Também somos irmãos

O filme “Também somos irmãos” foi produzido em um contexto de grandes transformações provocadas pelos efeitos da II Guerra Mundial, pelas transformações políticas e econômicas no Brasil, a centralidade do debate sobre a nação e sua identidade e conseqüentemente a valorização das raças para contribuição do desenvolvimento do país. Após a libertação dos campos de concentração, em que os horrores do nazismo foram expostos, as nações, através da ONU começaram a discutir o racismo e seus efeitos, a UNESCO uma instituição internacional ligada as Nações Unidas, patrocinou uma série de pesquisas sobre a questão racial entre os anos de 1951-1952. Foi catalizadora em procurar um tipo de anti - Alemanha nazista, que estaria situada na periferia do mundo, em que as tensões étnico-raciais seriam mais atenuadas. O Brasil, fora escolhido devido a ideia de que no país, negros e brancos viviam em uma harmonia racial, diferente dos EUA e África do Sul onde as políticas segregacionistas eram notórias. Arthur Ramos, foi o responsável por estruturar a pesquisa da UNESCO, conforme Marcos Chor Maio, para o sociólogo:

[...] o tema das relações raciais assumia um lugar privilegiado para a percepção e análise dos desafios da transição do tradicional para o moderno, do cenário de significativas desigualdades sociais e raciais, da diversidade regional e da busca em conformar em definitivo, uma identidade nacional.⁸⁹

Chor Maio, destaca que as teses da democracia racial que tiveram em Gilberto Freyre o seu principal divulgador, faziam parte de um pensamento, que foi considerado uma visão otimista, em oposição as teorias do racismo “científico”. A visão otimista, não responsabilizava os negros, índios e mestiços pelo o atraso do Brasil, como fizeram os intelectuais que comungavam das ideias racistas ou do chamado “racismo científico”. Estes grupos “minoritários” passariam ser considerados como parte integrante da nação, cada um com sua contribuição. O Brasil seria então um espaço de tolerância e harmonia

⁸⁹ MAIO, Chor Marcos. O projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. Rbcs vol. 14 n 41 outubro/99. p.142.

em contra posição do que fora a Alemanha nazista. Foi essa ideia que chamou a atenção do organismo internacional.

Apesar do projeto UNESCO ter sido desenvolvido poucos anos depois da produção de “Também Somos Irmãos”, nesta pesquisa se faz necessário situar o filme entre as discussões sobre raça e identidade nacional nas décadas de 1930 até 1950. Isso se deve ao fato da produção da Atlântida Cinematográfica de alguma forma ter catalisado as discussões a respeito das questões raciais, da modernização do país e da identidade nacional. Podemos dizer que o filme reflete esse contexto de efervescência dos debates sobre o negro brasileiro neste período, que teve na pesquisa realizada pela UNESCO, um ponto marcante desse momento.

Na década de 1930, tivemos a Frente Negra Brasileira (FNB), criada em 16 de setembro de 1931, sendo uma das mais importantes organizações negras na primeira metade do século XX. Tinham o periódico “A voz da raça”, a entidade teve representações em estados como Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Pernambuco e Espírito Santo, chegou a contar com 20 mil sócios⁹⁰.

Em 1948, o Teatro Experimental do Negro (que surgiu em 1944 no RJ) lança o jornal Quilombo, que funcionou de dezembro de 1948 até julho de 1950, o periódico abordava a vida, problemas e aspirações do negro conforme o subtítulo do jornal. As ideias do movimento francês da negritude que surgiu nos anos de 1930, chegaram ao Brasil na década de 1940, por meio do Teatro Experimental do Negro⁹¹. Conforme Abdias Nascimento o TEN:

se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro- africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra.⁹²

⁹⁰ Portal Geledés. <https://www.geledes.org.br/frente-negra-brasileira-2/> .

⁹¹ DOMINGUES, Petrônio. Movimento de negritude: Uma breve reconstrução histórica. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. p. 13.

⁹² NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e Reflexões”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (25). Rio de Janeiro: IPHAN, pp. 71-81.

O TEN, foi um agente importante para o aprofundamento do debate racial, conforme Melo, encontrava-se inserido num conjunto de ações culturais e políticas interdisciplinares, sintonizadas com o espírito de redemocratização posterior ao fim do Estado Novo e, no plano externo, da derrota do nazi-fascismo⁹³. Nos anos de 1940 conforme Júlio César Tavares, houve um desenvolvimento do pensamento crítico, na intelectualidade brasileira do período. Tavares ressalta que os documentos como *Testamento de Uma Geração* (1944) e *Plataforma da Nova Geração* (1945) e o *I Congresso Brasileiro de Escritores* (1945), figuram:

[...] como importantes acontecimentos que tiveram a capacidade de marcar a crise, o fim e a superação de um “ciclo cultural”, proporcionando o confronto de diversas vertentes teóricas que buscavam ressignificar a atividade intelectual no país e a noção de “cultura brasileira”.⁹⁴

O filme *Também somos irmãos*, marcou a pareceria da Atlândida com o Teatro Experimental do Negro, simbolizada pelos atores Grande Othelo, astro da empresa cinematográfica e Aguinaldo Camargo, ator do TEN. O Teatro experimental do Negro contou com grandes nomes ligados as artes, Léia Garcia, Solano Trindade, Haroldo Costa, Wilson Tibério, Arinda Serafim, Ruth de Souza entre outros. Como ressalta Melo, a preocupação essencial do TEN era promover o desmascaramento e a erradicação do racismo no Brasil⁹⁵, o filme *Também somos irmãos* foi bem recebido pelos integrantes do TEN, justamente por expor o racismo no Brasil e apresentar o desejo de superá-lo.

Alinor de Azevedo e José Carlos Burle foram os responsáveis pela ideia de filmar uma história que abordasse a questão racial no Brasil, o filme foi pioneiro nessa temática. José Carlos Queiroz Burle nasceu em 19 de julho de 1910 em Recife, era filho de usineiros e formou-se em medicina. Burle era apreciador de música, teatro e cinema, definitivamente mais inclinado as artes do que para a medicina.

Quando Burle vai morar no Rio de Janeiro para concluir seus estudos, a sua ida não lhe significaria apenas a dignidade da escola mais credenciada do país; incluía ainda, à distância do olhar familiar, o convívio com sambistas, os cabarés da Lapa, as noitadas

⁹³ MELO, Luís Alberto Rocha. Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor de Azevedo (Dissertação) Mestrado. Orientação: Hilda Machado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. UFF, Niterói, 2006. p.142

⁹⁴ TAVARES, Júlio César. “Teatro Experimental do Negro: Contexto, Estrutura e Ação.” *Dionysos*. (28) Especial Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

⁹⁵ Idem. p.142.

com boêmios e jogadores do Flamengo, Vasco, Fluminense.⁹⁶ Também exerceu a função de Jornalista no Jorna do Brasil e em, 18 de setembro de 1941, juntamente com Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e seu irmão Paulo Burle: fundaram a empresa Atlândida Cinematográfica. Estreou com o filme “Moleque Tião” (1943) estrelado por Grande Othelo como protagonista, produção que teve inspiração na vida do próprio ator.

A seguir trechos do manifesto de fundação da empresa cinematográfica, que nos revela o carácter nacionalista e pedagógico do cinema realizado pela Atlândida. Abaixo segue quase na íntegra o manifesto de fundação da empresa.

Na hora presente, mais do que em qualquer outra, as nações reúnem e incitam os seus elementos nacionalizantes mais expressivos. Não precisaríamos aqui, numa simples explanação de nossos propósitos, realçar todos os fatores que fazem do cinema um desses mais fortes elementos. Lembramos, porém, que a arte completa o nível de cultura superior e constitui com a ciência, a política e a religião, todo o patrimônio moral e intelectual de uma época, de um povo.

O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder, dentre todas, de objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, **por esse grande poder de penetrar e persuadir às mais diversas multidões, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva.**

Entretanto, no Brasil, sempre nos resignamos em aceitá-lo exclusivamente como atividade estrangeira, assimilando influências nem sempre boas, em troca de somas grandiosas que lhe são enviadas anualmente – isso porque fixássemos a idéia de Cinema Brasileiro, como brincadeira sem gosto de sonhadores teimosos.

Contamos com uma Arte Brasileira – na literatura, na música, na pintura, e em seus outros ramos, que, em gloriosa tradição, tem fixado toda expressão de nossa terra e de nossa gente, **ajudando a assegurar essa incomparável unidade de nação civilizada.**

Contamos com o apoio do Governo Brasileiro, tão característico nos empreendimentos nacionais de idealismo nitidamente construtor, apoio tantas vezes testemunhado à cinematografia nacional pelo estímulo que lhe vem emprestando, isentando de taxas alfandegárias o material importado, instituindo a exibição de nossos complementos em todos os programas e, recentemente, obrigando aos exibidores manterem em cartaz, pelo menos uma vez ao ano, um filme brasileiro de longa-metragem. Maiores possibilidades ainda oferecerá à iniciativa particular, quando esta, pela sua realização inteligente e honesta, justificar maiores compensações e novos auxílios.

Contamos com o grande público brasileiro, ardoroso que é pela suas causas e que demonstrando rara compreensão e tolerância da realidade do nosso cinema, anseia por isso mesmo vê-lo em bom nível, longe do empirismo até aqui marcado pelas intermináveis tentativas – quase sempre honestas, mas sempre vazias – ensaios, apenas, de arte amadorizada e de indústria rudimentar.

A falta de organização industrial seria a principal causa, senão a única, do nosso retardamento, neutralizando todos os esforços de alguns de nossos

⁹⁶ BARRO, Máximo. José Carlos Burle drama nas chanchadas. p.26.

técnicos, escritores e artistas, abnegados e competentes profissionais que muito realizariam dentro de orientação certa artística e industrial.

A finalidade de Atlântida é a produção de filmes cinematográficos – documentários, noticiosos, artístico-culturais, de longa e pequena metragem, desenhos animados, dublagem de produções estrangeiras e atividades afins – implantando uma indústria e uma arte de Cinema no Brasil.

A isto nos propomos levados pelo que vimos nos referindo e pelo grande ideal de levantarmos as paredes dessa grandiosa construção que será o Cinema Brasileiro, cujos alicerces já estão lançados – o nosso meio social.

A criação de Atlântida – Empresa Cinematográfica S.A., de caráter absolutamente brasileiro, é, sem dúvida, o melhor emprego de capital na atualidade e realização das mais necessárias, quando o Brasil, procurando bastar-se a si próprio, vive a fase definitiva de sua emancipação econômica.

Evidentemente, necessária se torna a seleção de produção independente, para que se não inutilize com assuntos ridículos e prosaicos um perfeito trabalho técnico de estúdio e laboratório garantido pela organização. Assim, não chegarão a público, por nosso intermédio, os maus trabalhos daqueles que se desculpam com a falsa e derrotista alegação **de que o povo não aceitaria coisa séria, melhor cuidada**. Este erro pré-consciente, tão próximo da displicência quão da impossibilidade de realizar, não terá a nossa colaboração; não tomará lugar aos produtores capazes e bem intencionados que solicitem produzir seus filmes nos estúdios Atlântida.

Portanto, parte da renda dos filmes confeccionados nas instalações iniciais destina-se à execução do plano geral que, uma vez concluído, comportará uma produção anual aproximada de 36 filmes de grande metragem e 150 filmes curtos, complementares, entre a nossa produção e a independente, o que em média, significa a retenção de 18 milhões de contos do nosso tributo à indústria de outros países.

[...]

O aspecto-indústria, indispensável a qualquer realização continuada de cinema, não chegará a deformar o aspecto-arte do Cinema Brasileiro elaborado pela Atlântida, porque não pretendemos abarrotar o mundo com a nossa produção; não nos obrigaremos a fixar tipos estandardizados e idéias padronizadas, porque estamos a salvo da preocupação de explorarmos as bilheteria de todos os rincões da terra, já que não nos iludimos em concorrer com as grandes empresas mundiais nesses próximos anos de nossa evolução. Tipos, situações, enredo e temas – falsos e vulgares, **com que o cinema convencionalista tem explorado a ingenuidade das massas, inteiramente subordinado à indústria pesada. O fato de se acusar as massas de medíocres não justifica, antes agrava, o cinema mediocrizaste.**

Seremos uma grande empresa brasileira, começando por valorizar nossos temas, no que possuímos de mais belo, nos ambientes pictóricos e regionalistas, nos aspectos sociais do homem brasileiro, na sua história, na sua arte, suas tradições e seus costumes e na psicologia desse homem.

Com esta orientação, obteremos plenamente nosso mercado, a despeito de qualquer deficiência que possa haver, presentemente, na distribuição de filmes no país. Assim, penetraremos no coração da gente mais sentimentalista dos povos civilizados, **grande povo disperso por imensas distâncias, mas intimamente uno em sua formação e desenvolvimento.**

Se, então, o estrangeiro se interessar em conhecer a nossa terra e a nossa gente, o que há no Brasil de belo e humano, e por conseguinte, de universal – aí, sim, teremos com orgulho, a oportunidade de nos afirmar ao mundo por intermédio da nova arte da humanidade.

Órgão essencial de educação coletiva, longe do empirismo até aqui marcado pelas intermináveis tentativas honestas, mas vazias, ensaio de arte amadorística e indústria rudimentar. Torna-se necessária a seleção, para que não se inutilize com assuntos ridículos e prosaicos...

A minha empresa foi fundada para edificar o verdadeiro cinema brasileiro. Ela foi lançada exclusivamente com o nosso esforço e nossos capitais. Vamos mostrar que podemos criar uma arte nova, nova e legítima, capaz de transformar o sorriso dos pessimistas num grito de entusiasmo. Não vamos produzir filmes apenas com o mérito de serem feitos em casa. **Vamos produzir bons filmes, com a vantagem de terem espírito e o pensamento brasileiros. Não apenas para mostrar as belezas naturais aos estrangeiros, mas visando a educação do nosso povo.**

Como podemos observar, o manifesto reforçava o caráter nacional da empresa, valorizando temas nacionais, assim como as demais expressões artísticas, o cinema asseguraria a unidade de nação civilizada. A Atlântida, nesse sentido contribuiu para sedimentar os valores dessa comunidade imaginada chamada Brasil. Percebemos que o manifesto reforçava o cinema como um meio para a educação do povo, valorizando os temas nacionais e com isso contribuindo para reforçar a identidade nacional. A intenção de realizar os chamados “filmes sérios”⁹⁷ como oposição ao cinema “mediocre” que explora a *ingenuidade das massas* e que por isso a Atlântida se colocaria como uma empresa que pretendia oferecer temas mais interessantes e profundos para a população. Nesse contexto é que *Também somos irmãos* fora produzido, um filme sério que:

[...] versa sobre o preconceito racial, ascensão social, o amor que não respeita fronteiras, o interesse espúrio – seja o econômico, o social ou de qualquer favorecimento – em detrimento do bom caráter, e coloca em xeque o mal caratismo e a passionalidade como sendo uma chaga com origem social e faz disso tudo um caldo de questionamentos e reflexões respeitáveis e muito atuais. Para entendermos a impactação de um filme, sua importância e o quanto ele é indício da mentalidade de sua época, temos que tentar vê-lo com o olhar daquela época. Temos que tentar voltar no tempo, verificar seus costumes, suas normas sociais e prestar atenção nos rastros que constam na película daquela época. Mais do que os aspectos técnicos, recursos tecnológicos e a forma de condução do produto/filme no âmbito mercadológico, os valores e os

⁹⁷ Sobre a intenção dos fundadores para realizar produções com temáticas mais complexas pela empresa, a Atlântida irá sucumbir aos gêneros chamados de chanchada, um estilo de comédia musical que fará muito sucesso. A mudança de objetivo se deve ao fato de Luis Severiano Ribeiro ter se tornado maior acionista da empresa cinematográfica, mudando o estilo de produção.

questionamentos que ali são abordados são indícios. E nisso a película (literalmente) dá um banho de nuances a serem analisadas.⁹⁸

Alinor Azevedo, nasceu no Rio de Janeiro em 1914, falecendo no ano de 1974, foi roteirista, um dos fundadores da Atlântida, participou de grandes produções nacionais, como *Moleque Tião*, *Assalto ao trem pagador* (outro filme em que temática racial aparece com destaque), *Carnaval de fogo*, ao todo foram trinta filmes em que participou.

O texto⁹⁹ abaixo é uma transcrição integral que foi redigido por um redator anônimo, seria um documento inédito apresentado na dissertação de Melo, que trata da parceria entre Burle e Alinor e revelando como o filme foi pensado.

O bate-papo ia animado nos estúdios da Atlântida. Estávamos no intervalo da filmagem de uma nova produção e a turma aproveitava o justo descanso para “matar o tempo” à maneira carioca...

Esgotado o repertório de anedotas, esvaziados todos os frascos de “veneno”, a conversa tomou rumos sérios. Falou-se da dificuldade de se escrever uma boa história para um filme, encontrar uma “idéia” que transposta para a tela consiga, realmente, empolgar o público. Um mocinho de óculos que fazia parte da roda e tinha pretensões a autor de argumentos, aproveitou a “deixa” para nos deslumbrar com os seus conhecimentos:

– No meu fraco entender – principiou ele, medindo bem as palavras – a melhor maneira de encontrar uma boa idéia para um filme é subordinar todos os fatos reais ou imaginários que ocorrem no binômio espaço-tempo às rigorosas leis do “montagem” áudio-visual.

Houve risos disfarçados. Mas José Burle, que acabara de regressar da cabine de som onde estivera escolhendo fundos musicais para uma sequência de *Também Somos Irmãos* não pôde se conter:

– Qual nada, rapazinho! Para se arranjar uma boa idéia para um filme o que é preciso... é ter boas pernas.

A gargalhada à custo contida diante da frase pedantesca do rapazinho, aproveitou a tirada intempestiva do Burle para explodir gostosamente.

– Estou falando sério! Não é pilhéria. Não fossem as minhas pernas e eu talvez nunca viesse a produzir *Também Somos Irmãos*.

Ante o pasmo geral, José Burle contou então a história secreta do seu filme:

⁹⁸ <http://www.cinemaemovimento.com/analise-cinematografica/resenha-cinematografica/tambem-somos-irmaos/>.

⁹⁹ “Como surgiu a idéia do *Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 11 set 1949, In. MELO, p.124-126.

– Um dia, em companhia do Alinor Azevedo, meu argumentista predileto, eu me perdi lá para as bandas de São Cristóvão.

Tinha ido àqueles lados à procura de um fabuloso estúdio cinematográfico que estava sendo montado por ali no estilo pomposo de Hollywood. Não encontrei o estúdio, mas encontrei coisa muito melhor: um “ambiente”. Depois de muito andarmos, perdemo-nos num labirinto de ruas estreitas. O lugar não me era familiar. Casebres de todos os lados. Gente de cor indo e vindo continuamente por aqueles caminhos sinuosos. Mulheres de lata d’água à cabeça. Crianças correndo daqui para ali na algazarra própria da idade. Homens de físico reforçado gingando o corpo no andar típico dos malandros de classe. Alinor olhou-me significativamente. Ele também estava empolgado com o espetáculo imprevisto. Aquilo ali era uma autêntica “favela”, mas uma favela diferente, um tanto organizada, com armazéns de boa aparência, algumas casas de tijolos, uma escola acolhedora. Uma cidade dentro da cidade. Conheço quase todas as favelas do Rio, mas aquela me era completamente estranha. Devia ter surgido há pouco tempo naquele vasto terreno que ia ter às faldas de um morro. Aquele mundo estranho, de gente humilde, mas cheia de colorido e pitoresco, despertou-me imediatamente a idéia de um filme... um filme que narrasse os dramas daquelas vidas tão cheias de contrastes. Continuamos a andar em silêncio quando Alinor, que parecia ter lido meus pensamentos, exclamou de repente:

– Já tenho a história em que você está pensando...

Sim, era verdade. Alinor havia me mostrado, há tempos, o esboço de um argumento que principiara a escrever. Lembrei-me do título:

Gente de Cor. Não... não servia... Não era um bom título. Poderia ser mal interpretado. Era preciso escolher algo mais humano, que tocasse o coração do povo.

Entramos numa tasca que havia ali para pensar melhor. Então, sob a sugestão do ambiente rico de matizes, a idéia do filme foi se corporificando na nossa mente.

E o título surgiu numa explosão: *Também Somos Irmãos...* Sim! **Narraríamos a história daqueles nossos irmãos de cor, as suas esperanças, os seus sofrimentos, os seus erros.**

Alinor expôs-me rapidamente o seu plano.

Colocaríamos naquela favela dois irmãos. Um seguiria o caminho do crime. Seria o famoso “Moleque Miro”. **Outro procuraria dignificar a raça conquistando um diploma na Faculdade de Direito.** Um negro de navalha sempre empalmada com um irmão “doutor” que o defenderia no júri das trapalhadas em que se metesse. Para movimentar melhor a história, os dois irmãos estavam vinculados a uma família rica.

Colocaríamos em cena uma moça branca e um rapaz estróina para a trama sentimental. O filme seria realista, mostrando a vida como ela é, narrando um aspecto ignorado da “cidade maravilhosa”.

Dei alguns palpites na história do Alinor e pensamos logo nos intérpretes.

Nem havia dúvida. Aquilo era filme para Grande Otelo. Ele seria o “Moleque Miro”. Um papel com passagens dramáticas como o magnífico ator sempre desejara desde “Moleque Tião”. E o outro? O irmão bacharel? Outro nome nos

veio logo à mente: Aguinaldo Camargo, o esplêndido artista do Teatro Experimental do Negro. Seria ele o companheiro de Grande Otelo nessa nova jornada.

Imaginamos o que seria esse duelo artístico. Dois grandes artistas num só filme.

Quando regressamos já tínhamos imaginado o filme todo. Estávamos com as pernas fatigadas de tanto andar, mas, em compensação voltávamos para casa com a “idéia” de um filme bem espetada no crânio. Atiramo-nos ao trabalho com entusiasmo. Se a coisa valeu a pena ou não, o público dirá quando vir o filme.

Digam-me agora: tenho ou não tenho razão quando digo que para se achar uma boa “idéia” para um filme basta apenas ter boas pernas?

O mocinho de óculos concordou meio encabulado e nós ficamos satisfeitos com a curiosa revelação do experimentado diretor da Atlântida. Tínhamos agora algo de realmente interessante a contar aos nossos leitores.

O documento acima nos revela como o filme foi pensado, destaque para a construção da personagem que seria interpretada por Aguinaldo Camargo, o advogado que “dignificaria a raça” ao conquistar o diploma. O título do filme surgiu com a intencionalidade dos realizadores em narrar, a *“história daqueles nossos irmãos de cor, as suas esperanças, os seus sofrimentos, os seus erros”*. Este trecho nos faz pensar sobre o lugar de fala, a história do filme é antes de tudo uma percepção branca sobre as questões raciais do Brasil do fim dos anos de 1940. Fica claro que Burle e Alinor, por mais bem intencionados olhavam a questão racial a partir da perspectiva defendida pelo Estado, uma nação unida, que deveria superar as questões envolvendo o racismo através do pensamento da democracia racial e reforçando o branqueamento como algo que deveria ser almejado pelo negro.

Luis da Rocha Melo, na sua dissertação de mestrado, pesquisou a trajetória do roteirista Alinor Azevedo. No capítulo sobre o filme *Também Somos Irmãos*, Melo faz uma observação em relação a forma como foi abordada a história do filme, conforme o autor, houve a junção do estilo melodramático com o neo-realismo. O caráter melodramático foi alvo de críticas, por parte dos especialistas, no entanto, em relação a temática proposta, o filme foi elogiado, pela coragem ao abordar um tema relevante como a discriminação racial.

As personagens de Grande Otelo e Aguinaldo Camargo foram concebidos com a finalidade de evidenciar para o público o contraste entre as perspectivas dos debates sobre o racismo no Brasil. De um lado a revolta e o ressentimento e de outro a integração e a

superação do passado racista e escravocrata do país. O filme pelo olhar branco dos realizadores apresentará as *suas esperanças, seus sofrimentos e seus erros*. Melo, observa que as personagens representavam posicionamentos opostos que se relacionam com o debate político e ideológico no país¹⁰⁰. Os diálogos mais densos evidentemente eram direcionados ao público, ou melhor, visavam aproximar os espectadores das questões concernentes ao negro e ao projeto de nação. A carga melodramática foi um recurso usado com a finalidade de persuadir os espectadores a aderirem ao projeto de integração dos negros, a partir de uma determinada perspectiva, a defendida pelos realizadores.

1.4.1 A operação dos processos da ideologia e as personagens

O conteúdo aparente em *Também somos irmãos* conta a história de dois irmãos que foram adotados por um casal branco que por sua vez assumiram a criação dos sobrinhos Marta e Hélio. Com o passar do tempo os dois meninos negros já um pouco crescidos são expulsos do casarão e Renato e Miro passam a viver trajetórias diferentes, enquanto tenta se tornar advogado e conquistar o amor de Marta, Miro percorre um caminho da marginalidade e da revolta. O filme expõe a intolerância racial de Requião e a frustração tanto de Renato quanto de Miro de alcançar os seus objetivos, de ascender socialmente.

O conteúdo latente, nos é desvelado à medida que percebemos a operação da ideologia na produção das formas simbólicas, conforme J.B Thompson. Os realizadores, operaram com os cinco processos da ideologia descritos na tabela acima, conferiram ao Estado brasileiro um papel central, associando-se ao ideário de nação.

Na *dissimulação*, as relações de dominação são ocultadas transferindo para as personagens conotações positivas ou negativas, como no caso de Requião, Miro e Walter Mendes conotações negativas), claros empecilhos para a consolidação da democracia racial no país, a conotação positiva é representada pela personagem de Aguinaldo Camargo e Hélio, que congregam os valores defendidos pelo Estado, desta forma contribuem para produzir uma valorização positiva diante do público, em relação ao projeto político do Estado. E Marta que representa o “banho civilizatório” que Renato deve almejar, para que se integre segundo o pensamento branco.

A *unificação*, permite a construção de uma unidade simbólica que no filme seria a união entre Renato e Marta. A ideia da mestiçagem seria bem vista desde que o negro

¹⁰⁰ MELO.p.142.

Renato se moldasse a padronização de hierarquias legitimadoras de diferença, nesse caso, adotar o mundo branco como o seu e se distanciando da favela e da sua negritude.

A *fragmentação*, permite que as pessoas sigam segmentadas em uma comunidade, nesse caso a comunidade imaginada, a nação, mantém as distinções para evitar desafios ao poder, por isso o expurgo do outro, nesse caso, Miro e Requião e Walter, que representam um entrave para a harmonia nacional, o primeiro com seu ressentimento e outro com uma visão ultrapassada sobre o negro na sociedade brasileira. O último, pelo seu oportunismo.

Em relação ao quinto elemento operativo da ideologia, a *reificação*, que tem como característica, tratar como permanente algo que é transitório, naturalizando sua imutabilidade. No caso de Burle e Alinor existe uma operação interessante: rompem com a ideia de imutabilidade quando questionam o velho Brasil, através da personagem Requião, e por outro lado, tentam eternizar as relações harmônicas entre as raças, com o objetivo de reforçar a ideia de comunidade imaginada, que deve ser homogênea e por isso sem conflitos.

Ao mesmo tempo em que rompiam com essa imutabilidade histórica, acabaram reforçando-a quando propuseram uma direção para o país. Defendiam a passagem do Brasil arcaico para o moderno, cujo a mudança passava pela resolução do conflito racial, uma resolução por cima, que excluía agentes com projetos distintos do pensando pelo Estado. Não podemos deixar de enfatizar a relação íntima entre Atlândida e Estado brasileiro, *contamos com o apoio do governo brasileiro*, como enfatizado no manifesto de fundação da empresa cinematográfica.

O filme trata na realidade da modernização do país, que deveria se constituir em uma nação unida em torno do ideal da democracia racial. Evitando o conflito, subordinando os interesses do negro ao chamado projeto nacional, esse moedor de culturas, que despersonaliza negros e indígenas, é na realidade um projeto de supremacia branca. A produção da Atlândida foi uma denúncia em relação a não efetivação na sociedade do projeto de democracia racial.

1.4.2 Expectativas e repercussões

Destacamos as expectativas e repercussão em relação a *Também somos Irmãos*, a partir da imprensa da época. A Revista do Rádio, publicação que trazia assuntos

relacionados aos cantores do rádio, cinema nacional e internacional, pode ser considerada uma fonte especializada. Conforme o a edição de maio 1949:

O público brasileiro vai ganhar este ano talvez a produção máxima do cinema nacional. Trata-se do filme “Também somos irmãos”, que está sendo rodado na Atlântida, empresa de conceito firmado pelas realizações que tem empreendido na indústria brasileira de filmes. Esse novo argumento encerra uma tese ao mesmo tempo palpitante e perigosa, qual seja o do preconceito de raça. O problema é jogado ao público para que aprecie e decida, coo supremo juiz, tendo por base a história comovente e humana que José Carlos Burle está dirigindo.¹⁰¹

O jornal do TEN, Quilombo, também na edição de maio de 1949, noticiava na coluna de cinema com a foto de Grande Othelo, ilustrando o texto referente a produção de *Também somos irmãos*. Conforme o jornal:

“No Brasil já tivemos a experiência de um filme estrelado por Grande Otelto chamado “Moleque Tião”. Agora entretanto, Atlântida – a mesma produtora de “Moleque Tião” – resolveu dar mais um passo a frente, e realizar um filme onde a maioria dos interpretes principais é de cor. Trata-se da película “Também somos irmãos”, já quase terminada. Grande Otelto, que tudo faz com perfeição sendo, positivamente o mais completo ator cinematográfico do Brasil, viverá neste filme um papel comico e ao mesmo tempo dramático. [...] Aos artistas lançados pelo Teatro Experimental do Negro: Ruth de Souza, a excepcional força dramática dos nossos palcos, Marina Gonçalves, outra artista que dia a dia vem se firmando diante da crítica e do público; Aguinaldo Camargo, grande interprete de “ O Imperador Jones” e Ilena Teixeira , a revelação de “ Todos os filhos de Deus tem asas”, O’Neill. O argumento é de Alinor de Azevedo, escritor que trata temas negros com muita simpatia, cabendo a direção a José Carlos Burle, o diretor que não tem receio de prestigiar o preto no celuloide.

A revista do Rádio fez uma matéria positiva em que apresentava boas expectativas em relação ao filme de Alinor e Burle. Destacou a temática como *palpitante e perigosa* (talvez a ideia de tema delicado), ressaltou a mensagem contra o preconceito, direcionando para o público a escolha de que caminho seguir, nas entrelinhas percebemos a adesão da revista as intenções dos realizadores em confrontar o público com uma mensagem forte sobre o racismo no Brasil. Conforme a expectativa da Revista do Rádio, *Também somos irmãos* tinha tudo para ser a produção máxima do cinema nacional, expectativa que reforça a importância que o tema do racismo havia alcançado naquele momento.

¹⁰¹ Revista do Rádio, maio de 1949, ano II, n.15,p.13.

Já no Jornal Quilombo, o destaque da matéria se concentrou na figura do ator Grande Othelo. Ressalta o talento do ator, destaca a grande presença de atores negros na produção, sendo dois deles protagonistas, o referido Othelo *que tudo faz com perfeição* e o grande intérprete de “*O Imperador Jones*”, Aguinaldo Camargo. O jornal destaca a participação de vários atores ligados ao TEN, o que sugere, que os realizadores de *Também somos irmãos* haviam construído uma parceria com o TEN, nesse sentido, percebemos a movimentação política do TEN, uma política de aproximação de nomes importantes no debate sobre a questão racial como, Gilberto Freyre e Artur Ramos, no campo das ciências sociais e Burle e Alinor no campo da comunicação. O Quilombo elogia tanto, Alinor, como, Burle, o primeiro por ter simpatia pelos temas que tratam do negro, e o segundo por não ter receio de apresentar o negro na grande tela, uma referência implícita ao filme “Moleque Tião”, que pela primeira vez trouxe um ator negro como protagonista.

O *Diário de Pernambuco* de 1949 realizou uma matéria em que entrevistou Aguinaldo Camargo, sobre a sua participação em *Também somos irmãos*. A matéria foi dividida em duas partes, uma em que o repórter faz uma introdução ao tema que o filme explora, elogiando a escolha da Atlândida, no entanto, o texto apresenta um caráter conservador, por culpar o negro pelas mazelas que sofre. Conforme o jornalista, o que existe:

[...]no Brasil é apenas um complexo a ser vencido. Ninguém nega ao negro o direito de ser alguém..., mas, apesar disso há uma distância, algo de imponderável que lhe dificulta os passos... E o homem de cor aceita, via de regra passivamente a situação em que se encontra.

Prefere acomodar-se a lutar. Teme que ninguém o compreenderá fora do seu ambiente natural. E se confina nas “favelas” ... Desafoga-se no samba. Agiganta-se no futebol... Mas o triunfo que alcança como compositor popular ou um “crack” famosos, embarga-lhe ainda mais a alma... TAMBÉM SOMOS IRMÃOS mostra com simplicidade, emoção e ternura, que antes de vencer o meio... o negro deve vencer a si mesmo... livrar-se dos seus ressentimentos atávicos- lutar de cabeça erguida na certeza de que também lhe cabe um lugar ao sol desde que saiba disputar honestamente...¹⁰²

Percebemos que o jornalista vê no filme uma confirmação de seu pensamento em relação a questão racial no Brasil, uma confirmação que aponta um destino ao negro, um destino sugerido pelo branco. O texto do Diário, nos mostra a estratégia branca de ocultar a responsabilidade do Brasil branco pela situação do negro, que segundo o articulista,

¹⁰² Diário de Pernambuco, domingo, 28 de agosto de 1949, p.22.

prefere acomodar-se a lutar. E ainda segue orientando, o negro deve vencer a si mesmo, caso deseje um lugar ao sol.

Na segunda parte, temos a entrevista com Aguinaldo Camargo, que analisa na primeira parte de sua fala o cinema nacional e suas produções. Em seguida, começa a falar sobre o filme, que segundo ele: *Também somos irmãos é filme desprezioso e com conteúdo social significativos*, e ressalta a coragem de se abordar esse tema, o do chamado *problema negro*. Aguinaldo Camargo segue falando de seu ponto de vista sobre o filme que segundo ele, *Também Somos Irmãos* o faz:

[...] com equilíbrio verdadeiramente admirável... Não o distorce como geralmente se tem feito em tiradas demagógicas de intenções escusas... Apresenta-o simplesmente, sem tirar conclusões... Mostra o seu lado humano, o conflito de almas em choque, o desajustamento do elemento de cor num meio que , sem o repelir ostensivamente se mostra, todavia, indiferente ao seu destino...

Nesse trecho da entrevista, nos chama atenção que ao destacar o equilíbrio que foi realizada a película, Aguinaldo alfineta aqueles que fazem *tiradas demagógicas* com a questão racial. Talvez aqui o ator do TEN, estivesse direcionando sua crítica a uma intelectualidade que percebia a questão racial de outra maneira (a intelectualidade ligada ao PCB?). Enfatiza também uma certa neutralidade na abordagem do tema, não distorcendo a realidade sobre o negro no Brasil.

O ator seguiu falando sobre como se sentiu ao participar do filme, conforme Aguinaldo, estava:

feliz por ter encontrado, afinal, nos domínios da arte, uma válvula de escape aos meus próprios sentimentos...Trabalhei no filme como se contasse para a câmera a história da minha própria alma...das minhas lutas...das minhas decepções em busca de uma situação melhor na sociedade.

E segue:

Nós homes de pele preta, carregamos uma espécie de culpa atávica que devemos redimir pelo trabalho e pela dignidade pessoal...Foi por isso que vivi o drama do dr. Renato do filme com a minha própria carne e o meu próprio sangue...E que eu compreendi a luta íntima do meu personagem, porque se identifica a luta que sustentei na conquista do diploma de bacharel de que hoje me orgulho...

Ao se referir que encontrara nos domínios da arte uma válvula de escape, Aguinaldo Camargo fazia uma referência sobre a sua experiência no TEN, que usava o método dos

psicodramas para elevar a auto - estima do negro, colocando-o como protagonista. E logo em seguida faz uma associação da personagem com a sua própria trajetória, referindo-se a conquista do diploma de bacharel. Nesse sentido tanto Aguinaldo Camargo, como Grande Othelo tinham em *Também somos irmãos* elementos autobiográficos. Othelo, por exemplo fora adotado por uma família branca de posses, quando menor de idade, teve uma trajetória irregular, passando por diversas dificuldades e tragédias.

Aguinaldo continua a falar sobre o filme, agora destacando a história escrita por Alinor Azevedo, enfatizando que o emocionou profundamente. E que a história em questão será bem recebida pelo público, conforme o ator, a mensagem de paz será compreendida *pelos homens de princípios elevados e da moral cristã*. O ator do TEN, encerra a sua entrevista destacando a alegria por ter trabalhados ao lado de grandes valores artísticos, e termina destacando a direção de José Carlos Burle, que segundo Aguinaldo, um apaixonado pelo que faz.

Mesmo contando com expectativas positivas o filme não teve o sucesso esperado junto ao público. *Também somos irmãos* teve boa aceitação dos críticos, mesmo alguns deles pontuando como ponto fraco do filme, o uso do recurso melodramático¹⁰³, mas enfatizaram a importância da temática racial. Conforme Luis Felipe Hirano:

O parco sucesso de público, também devido ao período em que foi exibido, sugere que a associação entre a ideia de revolta e a *persona* cinematográfica de Grande Otelo, assim como o tema do preconceito racial foram menos atrativos ao espectador do que os papéis interpretados pelo ator na chanchada e os enredos destes filmes. O longa-metragem, entretanto, foi aclamado pela crítica, que via com maus olhos os musicais carnavalescos. Ganhou o prêmio de melhor filme do ano (1949) e Grande Otelo, o de melhor ator pela Associação Brasileira dos Críticos Cinematográficos¹⁰⁴.

Hirano, citando a nota de Moniz Vianna publicada pelo *Correio da Manhã* de 14 de setembro de 1949 destacou: *Também somos irmãos* fora lançado juntamente com filmes com os quais não podia concorrer. Os filmes, *Os três mosqueteiros* e *Os sapatinhos vermelhos* foram lançados na mesma semana do filme de Burle e Alinor. O tema pouco atrativo para um público acostumado a produções superficiais, aliado a concorrência

¹⁰³ Para um maior aprofundamento sobre o tema sugiro: MELO, Luís Alberto Rocha. Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor de Azevedo (Dissertação) Mestrado. Orientação: Hilda Machado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. UFF, Niterói, 2006.

¹⁰⁴ HIRANO, Luis Felipe. O Imaginário da Branquitude à Luz da Trajetória de Grande Otelo: Raça, Persona e Esteriótipo em Sua performance artística. Revista Afro-Ásia, número 48.p.77-125. 2013. p.105.

desproporcional com filmes oriundos do cinema estadunidense, contribuíram para que o filme não obtivesse um grande público.

A receptividade entre aqueles que assistiram não agradou os realizadores do filme. Burle apontou em depoimento à *Filme Cultura*, explicaria o insucesso:

[...] os brancos se sentiram inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar a sua mensagem. Os militantes, como o Abdias Nascimento e a Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se absterido de manifestações públicas.¹⁰⁵

Burle, elenca dois fatores para o insucesso de *Também somos irmãos*, o desconforto dos brancos com a exposição do racismo e em relação aos negros, e considerou, que estes não estavam *suficientemente politizados* para compreender a mensagem difundida pelo filme. Em relação a pouca politização dos negros discordamos de Burle, uma vez que a história do negro no Brasil foi marcada por diversos tipos de organizações que promoveram ações para o desenvolvimento do negro em diversos momentos da história, dos quilombos, das irmandades religiosas e de assistência, passando pelo associativismo negro, os espaços criados para a manifestação da cultura negra brasileira (escolas de samba) como também, a criação da Frente Negra Brasileira uma organização claramente política. Talvez Burle não tivesse captado que a mensagem que eles quiseram divulgar não era bem aquilo que os negros de um modo geral tivessem pensando em relação ao seu destino.

Mesmo apresentando certos limites: *Também somos irmãos*, foi sem dúvida um filme corajoso pela temática que resolveu abordar. Apresentou uma divisão interna, que deveria ser superada para a concretização de um todo nacional¹⁰⁶, a questão racial era central juntamente com o projeto modernizador do país. As expectativas em torno da produção não se realizaram plenamente, foi um fracasso na tentativa de sensibilizar o público em relação ao racismo no Brasil, mas um sucesso no que diz respeito a realização de um filme com uma temática social relevante, tendo o reconhecimento da crítica o seu ponto alto.

¹⁰⁵ MELO, p. 153.

¹⁰⁶ MELO. p.159.

2

A BRANQUITUDE EM PLANO SEQUÊNCIA

2 A BRANQUITUDE EM PLANO SEQUÊNCIA

Passados cento e trinta anos da abolição da escravidão no Brasil, a questão racial é assunto relevante para a compreensão da situação social, política e econômica dos negros no país. As discussões sobre o racismo foram amadurecendo, e, a medida em que as lutas por igualdade racial foram se desenvolvendo, novas perspectivas foram ampliando o entendimento de como o racismo opera na sociedade brasileira. Algumas conceituações sobre o racismo foram sendo aprimoradas, desde a ideia de um sistema que afirma a superioridade de um grupo sobre outro,¹⁰⁷ até as facetas que o racismo assume, como: o racismo individual, institucional, recreativo e estrutural.

Além de caracterizar o racismo, se fez presente nos estudos relacionados a temática, as motivações que levam um grupo a subjugar outro através do dispositivo racial. Nesta direção, Francisco Bethencourt nos apresenta sua hipótese: o racismo na forma de preconceito étnico associado a ações discriminatórias fora motivado por projetos políticos¹⁰⁸. Podemos afirmar, a partir dessa conceituação feita por Bethencourt, que a situação racial é um projeto político, que objetiva organizar a sociedade a partir do recorte de raça, em que o elemento branco assume a direção e o negros e indígenas ficam subordinados ao projeto dominante, os colocando em uma “Zona de Coação”¹⁰⁹. Uma sociedade racista constrói uma rede de privilégios que os coloca em condição de acessar

¹⁰⁷ SANTOS, Joel Rufino dos. O que é racismo. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984. p. 11.

¹⁰⁸ BETHENCOURT, Francisco. Racismos: das cruzadas ao século XX. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2013. p. 22.

¹⁰⁹ “Zonas de coação”: são espaços em que foram pensados por e para pessoas brancas, negros somente na condição de trabalhadores, com isto, reforça o papel de cada um na sociedade, “negro aqui, só na cozinha do RU” dizia uma pichação em frente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS, na época em as cotas estavam sendo implantadas, nesta Universidade. O caso descrito revela que: determinados espaços, a presença do negro em condição de igualdade cria um desconforto, como é racista, o perigo no imaginário branco, o negro estaria fora de lugar e nesse momento, o medo é acionado. “Zonas de Coação”: escolas particulares, shopping center, aparelhos culturais, Universidades, bairros chamados de zonas “nobres”, aqui merece uma atenção, muitos imóveis de alto padrão foram construídos em uma expansão imobiliária agressiva que acabou espremendo algumas comunidades, tentando persuadir a irem embora. Em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, o Quilombo da família Silva travou e continua travando uma luta pelo seu direito de estar ali no espaço em que seus antepassados nasceram, mas como o quilombo foi cercado por prédios de alto padrão, perto de um shopping e uma escola particular bem tradicional na cidade, a pressão para que a família Silva saísse do lugar foi intensa. Estas “Zonas de Coação” estão prontas a repelir ou absorver através do canto da sereia que espalhadas ao vento as doces palavras dos brancos contritos com a nossa causa, “você não é tão negra assim,” “você é uma de nós”, absorver para evitar o “pior”, negros assumindo a direção, na realidade os brancos lutam pelo seu “espaço vital”.

bens materiais e simbólicos, as ações discriminatórias são a garantia da manutenção do privilégio branco.

A questão racial brasileira é bem singular, se comparadas as vivências nos EUA e África do Sul (no período do *apartheid*). Enquanto nos referidos países onde a segregação era a norma, aqui a assimilação foi o dispositivo acionado para diluição das populações negras. Neste contexto, em que as políticas de branqueamento da sociedade brasileira começaram a ser aplicadas pelo governo e absorvidas pela sociedade. Essa consonância, deveu-se ao fato que a cidadania no Brasil ser um privilégio dos grupos dirigentes, o público e o privado se confundiam, contribuindo para a sedimentação de valores conservadores no Brasil.

Até o final da década de 1960, grande parte dos dicionários definia racismo como: doutrina, ideologia, dogma ou conjunto de crenças. Principalmente que a raça determinava a cultura, e, a partir disso: a construção do discurso da “superioridade racial”. Brasil, país que na sua fase colonial, sob a perspectiva da casa grande e da senzala, criou uma sociedade bem dispare, em que o negro por ser escravo vivia as mazelas do cativo e quando liberto, jogado a marginalidade, não tinham espaço, e jamais foram vistos como cidadãos em potencial.

As doutrinas de classificação racial penetraram com grande força em nossa intelectualidade e por consequência nas elites brasileiras. Com o advento da República pouco coisa mudou, a Abolição no dia 13 de maio de 1888, foi sucedido por um longo dia seguinte. Não havia projeto, que pudesse integrar o negro na sociedade nacional. A perspectiva do branqueamento da nação através da “seleção natural”, colocariam o Brasil no trilho da civilização e do desenvolvimento, conforme os intelectuais da época. Destaque para o trabalho de Lilia Shewarcz, o clássico *O espetáculo das raças* (1993) em que analisa o pensamento e práticas dos cientistas e instituições em relação a questão racial brasileira.

Pensadores, como Nelson Werneck Sodré, Dante Moreira Leite e Thomas Skidmore concordam, com o caráter miméticos e acrítico em relação a aplicação das teorias racistas oriundas da Europa. Sodré, associou as teorias deterministas com o movimento imperialista europeu, e chamou atenção para: o “traço essencial da cultura brasileira na época, o da alienação. Província econômica e financeira da Inglaterra e na cultura província da França”, ficava patente a mentalidade colonizada de nossas elites políticas e culturais.

A partir dos anos trinta, com o lançamento de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, a perspectiva do negro como responsável pelo atraso do país, é refutada, agora apresentado como elemento importante na formação do Brasil. O final dos anos quarenta assistiu em decorrência do pós-guerra, debates e reflexões interessantes sobre a questão racial e a situação do negro no país surgiram nesse período, destaque para Guerreiro Ramos, Florestan Fernandes, Edison Carneiro entre outros.

Nesse sentido, relacionar a ação do grupo branco como uma ação colonial, abre a possibilidade de se discutir o colonialismo interno. O termo colonialismo interno foi cunhado por Robert Blauner no início da década de 1970, para descrever a situação das minorias nos EUA. Blauner, comparou as ações do Estado em relação aos índios, mexicanos e afro-americanos com as populações africanas, asiáticas e latino-americanas, que sofreram um processo de subordinação pelos europeus. Blauner destaca que:

Os grupos conquistados e colonizados submetem-se a experiências únicas ao se transformarem numa minoria colonizada: (1) são obrigados a viver em uma sociedade que não é a deles; (2) são subjugados, á medida que se mobilidade social é limitada e seu envolvimento político restrito; e (3) sua cultura é depreciada ou até mesmo extinta. Como resultado o grupo colonizado fica preso a uma espécie de sistema de castas. Isso, por sua vez, afeta a concepção que o grupo tem em si mesmo: ele passa aceitar os modos de vida “superiores” do grupo colonizador e tende a ver a si mesmo como inferior.¹¹⁰

A ideia de colonialismo interno apontada por Blauner, se encaixa no caso brasileiro, sobretudo, no que diz respeito a ideia de subordinação dos grupos minoritários. Nesse caso, o pensamento da democracia racial representou uma reorganização social a partir da direção do Estado, que aciona a ideia de nação para escamotear a dominação sobre negros e índios, é uma reelaboração em que apesar de apresentar pequenas mudanças na forma como enxerga as minorias, mantém intactas as posições de poder. Reforçando o domínio branco sobre estas populações, que são entendidas como povos contribuintes, que serão incorporados a sociedade nacional em uma condição subordinada.

O presente capítulo tem como finalidade discutir a temática da branquitude. Em um primeiro momento, apresentar os precursores do debate sobre o tema, em seguida, conceituar branquitude, para observar como opera na sociedade. E por último apresentar aspectos da branquitude nas personagens do filme, *Também Somos Irmãos*.

¹¹⁰ CASHIMORE, Ellis. Dicionário de relações étnicas raciais. p.135-136.

A origem do conceito de branquitude surge: da necessidade em analisar o papel da identidade racial branca, enquanto, elemento ativo nas relações raciais em sociedades marcadas pelo colonialismo/racismo. Os estudos relacionados a branquitude, tem como objetivo, a superação dos seus efeitos na sociedade contemporânea e deve ser percebida como resultante da estrutura colonialista, como observa Priscila Elisabete da Silva:

O que está de fundo tanto na discussão quanto na outra é a compreensão e superação dos efeitos da branquitude nas relações sociais contemporâneas. Os resultados dos estudos empreendidos até então demonstram que a branquitude deve ser interpretada como elemento resultante da estrutura colonialista que, por sua vez, “configurou, efetivamente, a estrutura de poder mundial durante todo o século XX e até hoje, apesar do sucesso dos movimentos anticolonialistas de libertação”(WARE,2004, P.08); a branquitude é assim entendida como resultado da relação colonial que legou determinada configuração às subjetividades de indivíduos e orientou lugares sociais para brancos e não brancos.¹¹¹

Silva, destaca que o colonialismo *legou determinada configuração às subjetividades*, as subjetividades foram conformadas através de vários elementos constitutivos existentes na sociedade. A branquitude, é percebida nos espaços educacionais, de poder, nas artes, na estética, na intelectualidade, nos movimentos sociais, nos meios de comunicação. Esses elementos formam um todo, que se articulam, com a finalidade de manter poder e privilégios, reforçando determinados papéis sociais.

Nos espaços educacionais, percebemos o ocultamento da história do continente africano e dos afrodescendentes. A escola é um dos principais veículos de formação da subjetividade do sujeito, desde as séries iniciais em que as crianças participam de atividades de desenhar e pintar a cor da pele até a construção histórica do país, tem impacto por toda uma vida, criando no sujeito negro um desejo de fugir de sua negrura, e conectar-se com a cultura dominante.

Os espaços de poder, principalmente aqueles ligados ao Estado, que tem caráter decisório, a branquitude é percebida. Nas Câmaras de vereadores, deputados e senado a presença de negros é muito pequena, mesmo nos partidos considerados progressistas, percebe-se o pouco investimento em candidaturas negras, salvo algumas organizações. Esta pequena representatividade negra nestes espaços, dificulta a criação de novas políticas públicas para a resolução de problemas antigos, que ainda atingem a população negra no país.

¹¹¹ SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In. Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil, MÜLLER, Tânia M.P. e CARDOSO, Lourenço. Curitiba, Appris Editira, 2017, p.23.

A estética é um campo em que a branquitude é disseminada sem pudores. No universo do mundo da beleza, o padrão branco é mantido como ideal a ser imitado, as bonecas loiras e magras, as modelos dos comerciais e de passarela que vestem as roupas chamadas de alta costura. Tudo isso tem impacto, principalmente nas meninas negras que não se vêm representadas, e por isso, acabam perseguindo o sonho de serem brancas, submetendo a ditadura dos produtos de alisamento de cabelos e das chamadas chapinhas. Devido aos movimentos de modelos negras/os, começou aparecer mais corpos negros em peças publicitárias, desfiles e editoriais de moda, nas mais prestigiadas revistas do gênero. No entanto, essa “representatividade” foi habilmente invertida pela visão branca, em relação aos corpos negros. Bell Hooks, observa que o enquadramento desses modelos atendia uma visão estereotipada. Ao analisar a capa da revista *Vanity Fair* com a ícone da *soul music* Diana Ross, observa que:

...Posando contra um fundo branco, aparentemente nua, à de um tecido branco enrolado levemente ao redor de seu corpo, o elemento mais chamativo do retrato era a juba de cabelos negros caindo ao seu redor. Havia tanto cabelo que ele parecia consumir seu corpo (que parecia frágil e anoréxico), negando a possibilidade de que aquele corpo nu pudesse representar a agência sexual ativa de uma mulher. O tecido branco como uma fralda reforça a ideia de que esse é o retrato de uma mulher adulta que queira ser vista como inocente e infantilizada. Simbolicamente, o cabelo é quase uma coberta que remete a imagens pictóricas antigas de Eva no Jardim do Éden. Ele evoca o selvagem, uma sensação de mundo natural, mesmo que recubra o corpo, reprimindo-o, protegendo-o do olhar de uma cultura que não convida as mulheres a serem sujeitas sexuais. Ao mesmo tempo em que essa capa contrasta branquitude e negritude. A branquitude domina a página, obscurecendo e apagando a possibilidades de qualquer afirmação do poder negro.¹¹²

Hooks, percebe através dos elementos contidos na capa da revista, uma intencionalidade em enquadrar a mulher negra a uma visão branca. A construção da mulher negra, inocente, infantilizada e com ar selvagem, satisfaz o que os brancos esperam em relação aos corpos negros, ao afirmar, que a branquitude obscurece e apaga a possibilidade de afirmação do poder negro, a autora chega no ponto central, de como é, e como opera a branquitude.

As universidades brasileiras são um espaço branco por excelência, o corpo intelectual é majoritariamente branco, os textos disponibilizados giram em torno de autores oriundos da Alemanha, França, Inglaterra e Estado Unidos da América. O

¹¹² HOOKS, Bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.p.144.

conhecimento produzido na Europa e nos EUA, devem ser compreendidos como um fragmento, e não como a totalidade do saber, no entanto, o fragmento virou o “todo” saber, na realidade essa condição pode ser conceituada como um “provincianismo epistemológico”, que não reconhece os saberes produzidos fora do eixo Europa-EUA.

Um aspecto que devemos destacar recentemente, que representou um avanço, foi a política de cotas para a graduação e pós-graduação, favorecendo o surgimento de uma intelectualidade negra, que além de absorver os conhecimentos desenvolvidos nas universidades, os aplica, juntamente com os conhecimentos prévios dos saberes afro-diaspóricos.

Nos meios de comunicação, a ideia de branquitude fica evidente pela forma como são representados os indivíduos brancos e negros. Grande Othelo, percebeu isso em 1953, escreveu sobre seu espanto em relação as imagens veiculadas pela mídia. Ele leu em um resumo de Seleções:

“...e gostei. Depois, resolvi ler os anúncios dos diversos produtos americanos. Formidáveis como sempre, pecando só num ponto que há muitos anos me chama atenção, não só em Seleções como em todos jornais e revistas de qualquer parte do mundo. As figuras de homens, mulheres e crianças são todas brancas. Por quê? Não me lembro de ter visto num anúncio de geladeira, perfume, aviação, interiores de casa, móveis etc., figuras negras. Qual o motivo, meu Deus? Só me lembro de ter visto anunciando sabão uma gorda negra ou nos anúncios de pasta de graxa, vagões de estrada de ferro com negros encarregados de botar os banquinhos para os brancos subirem, automóveis com motoristas negros. Nunca passageiros de avião, bicicleta, ou seja lá o que for de confortável...”¹¹³

A preocupação do ator/pensador, vai além de uma simples constatação de representatividade, mas percebe, o arranjo social em que o negro, (“nunca passageiros de avião, bicicleta, ou seja lá o que for de confortável”) ocupa um lugar de subalternização, nesse sentido, os meios midiáticos afetam a subjetividade do negro, produzindo um sentimento de “inferioridade”. Othelo, percebia a branquitude através das peças publicitárias, que na sua totalidade apresentavam as pessoas brancas, em posições confortáveis, usufruindo dos mais modernos produtos anunciados. O conteúdo latente dessas peças publicitárias, tinha uma mensagem clara, o privilégio é branco e o acesso a bens materiais e simbólicos, também. Ao reforçar a “superioridade branca”, os meios midiáticos em contrapartida, potencializam a sensação de “inferioridade do negro”.

¹¹³ CABRAL, Sérgio. Grande Othelo: Uma biografia, Editora 34, São Paulo, 2007. p. 76.

Fanon, analisando o problema da “alienação do negro e do branco” em seu “Pele negra, máscaras brancas”, percebeu o papel dos meios de comunicação como: um canal de saída de toda uma coletividade, por esse canal a violência do mundo colonialista passaria. Os meios de comunicação contribuem para a internalização racial na consciência do negro, esse processo seria chamado pelo pensador martinicano, como Epidermalização. A semelhança de Othelo, Fanon percebeu que os meios de comunicação contribuíam para construção negatizada do negro, de acordo com ele:

“[...]Em toda sociedade, em toda coletividade, existe, deve existir um canal, uma porta de saída, através da qual as energias acumuladas sob forma de agressividade, possam ser liberadas. É isto a que tendem os jogos nas Instituições infantis, os psicodramas nas curas coletivas e, de modo mais genérico, os semanários ilustrados para os jovens, - cada tipo de sociedade exigindo, naturalmente, uma forma de catarse determinada. As histórias de Tarzan, de exploradores de doze anos, de Mickey e todas as revistas ilustradas tendem a uma verdadeira liberação da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos Brancos, destinados a crianças brancas.[...]E o Lobo, o Diabo, o Gênio Mau, o Mal, o Selvagem são sempre representados por um negro, por um índio, e como há sempre identificação com o vencedor, o jovem negro torna-se explorador, aventureiro, missionário “Que se arrisca a ser comido pelos negros malvados”, tão facilmente quanto o jovem Branco.” Fanon (1983, p.122) explica que

Alguns exemplos demonstrados acima, nos apresentaram como a branquitude perpassa várias instâncias da sociedade e como contribuem para a formação das subjetividades em que a brancura é reforçada como elemento de “superioridade”. Ao destacar que os jornais e revistas são escritas por e para pessoas brancas, Fanon reforça, que na visão do branco, o negro sempre será a representação negativa, nas entrelinhas estas publicações estão dizendo, que o negro deve ser temido, domesticado se possível ou destruído.

2.1 Precusores do debate

Lia Vainer Schucman¹¹⁴ em sua tese de doutorado descreveu a trajetória dos estudos sobre branquitude, destacando o pioneirismo de alguns nomes importantes dos clássicos do pensamento negro, seguimos o mesmo itinerário proposto pela pesquisadora. Os

¹¹⁴ SCHUMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção na branquitude paulistana [doi:10.11606/T.2012.tde21052012-154521]. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2012. Tese de Doutorado em Psicologia Social. [acesso em 2019-12-09]

estudos sobre a branquitude tiveram em W.E.B Du Bois, Frantz Fanon, Albert Memmi, Steve Biko e Alberto Guerreiro Ramos os pioneiros em perceber os efeitos do colonialismo e do racismo, na subjetividade do negro, e, sobretudo, do branco.

O sociólogo e historiador W.E.B Du Bois em seu livro *Black Reconstruction in the United States*, publicado em 1935, analisou a classe trabalhadora branca. Observando como o racismo contribuiu para que os trabalhadores brancos se apropriassem dos benefícios, acessando bens materiais e simbólicos, realidade que os negros não partilhavam, por serem impedidos. Além de desarticular qualquer possibilidade de consciência de classe, em que a questão racial não seria um impeditivo, para lutar lado a lado. Como observou Roediger¹¹⁵:

O sentimento de raça e os benefícios conferidos pela branquitude levaram os trabalhadores sulistas brancos a esquecer seus interesses praticamente idênticos aos dos negros pobres e a aceitar vidas apequenadas para si mesmos e para os mais oprimidos do que eles.

Em trabalho anterior, no livro *Darkwater* de 1920, o capítulo *The soul of white folk*, o autor estadunidense foi considerado precursor por propor uma teorização sobre o que hoje chamamos branquitude. Conforme Schucman, esse texto de W. E. B. Du Bois pode ser entendido como uma virada epistemológica importante dos estudos raciais, pois neste trabalho, o objeto de estudo racial não é o negro estudado pelo branco, e sim, um olhar posto sobre o branco. Outro pensador importante, foi Frantz Fanon, que abordou a questão racial em seu “Pele Negra e Máscaras Brancas”, principalmente os efeitos do colonialismo na psique do negro e do branco. Deivison Faustino destaca que Fanon no capítulo “O negro e a linguagem”, observou que:

a cultura europeia é apresentada como expressão universal de civilização, humanidade e educação e como colonizado é obrigado a abrir mão de tudo que lhe compõe, como ser social historicamente determinado, para se aproximar o máximo possível do universal do colonizador, sob pena de não fazê-lo, não ser reconhecido como humano¹¹⁶.

Segundo Fanon, quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será¹¹⁷. Um dos efeitos da colonização, foi instalar um complexo de inferioridade

¹¹⁵ (Roediger, 2004, p. 56).

¹¹⁶ FAUSTINO, Deivison Mendes. Frantz Fanon, um revolucionário particularmente negro. São Paulo: Ciclo contínuo editorial, 2018. p. 55.

¹¹⁷ FANON, Frantz. Pele Negra Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.p. 34.

devido ao sepultamento de sua cultura. Nesse sentido, o colonizado é forçado a aceitar os valores culturais do colonizador como universais e necessários para ser reconhecido como um “igual”, no entanto, quando este se depara no mundo dos brancos a sua negrura é evidenciada e não adianta ser versado nos salamaleques “civilizatórios”, será sempre um “olha ali um negro”. Esta situação, acabou colocando o negro em uma posição desconfortável, de não pertencimento, nem ao mundo negro, que renega, e tampouco no desejado mundo branco, que não o aceita, vive, em um limbo existencial.

O conceito de Epidermalização desenvolvido por Fanon, aprofundou a temática da internalização dos valores culturais e estéticos do universo europeu. Epidermalização é a internalização da inferioridade racial; e o processo de branqueamento cultural que despersonaliza o negro, o colocando em uma constante fuga de si mesmo. Fanon, segue em sua obra demonstrando como o negro epidermalizado se comporta frente ao branco. No capítulo “Mulher de cor e o Branco” o autor apresenta a relação interracial como elemento de fuga que atinge não só as mulheres, mas também, os homens. Ao relatar os escritos de Mayotte Capécia, Fanon nos revela que a autora manifesta um sentimento de inferioridade quando escreve :“Tudo que sei é que tinha olhos azuis, que tinha cabelos louros, a pele clara e que eu o amava”, mas Fanon não deixa por menos, o que ela na realidade está dizendo, é que o ama, por ser branco.

Outro autor importante que se debruçou em analisar a relação colonizador e colonizado, foi o tunisiano Albert Memmi. Em “Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador”, publicado em 1957, Memmi observou, que a violência em que o colonizado é submetido, desenvolve na subjetividade do colonizado um sentimento de inferioridade, assim como Fanon escreveu, em seu “Pele negra e máscaras brancas”, em relação a fuga do negro de si mesmo, o pensador tunisiano percebeu que :

A primeira tentativa do colonizado é mudar de condição mudando de pele. Um modelo tentador muito próximo se oferece e se impõe a ele: precisamente o do colonizador. Este não sofre de nenhuma de suas carências, tem todos os direitos, beneficia-se de todos os prestígios, dispõe das riquezas e das honras, da técnica e da autoridade. Ele é, enfim, o outro termo de comparação, que esmaga o colonizado e o mantém na servidão¹¹⁸.

Albert Memmi, no primeiro capítulo do livro, na parte intitulada: “Existe o Colonial?” desenvolve uma discussão sobre este personagem. Segundo Memmi: seria o

¹¹⁸ MEMMI, 2007, p.162.

européu vivendo na colônia e cujas condições de vida não seriam superiores às do colonizado de categoria econômica e social equivalente. Por temperamento ou convicção ética o colonial seria o europeu benevolente¹¹⁹.

Chamo atenção para expressão “o europeu benevolente”, essa “benevolência” estaria ligada a um desconforto ao tratamento dispensado aos colonizados, como já citado, a violência foi a linguagem usual das autoridades colonizadoras e colonos contra os colonizados. No entanto, esse “colonial benevolente” não existe, porque todos os europeus das colônias são privilegiados¹²⁰. Ser europeu (branco) confere *Status* de superioridade, o “colonial”, pode ser comparado, aos liberais brancos da África do Sul, descritos por Steve Biko, a esquerda francesa, apontada por Fanon, estes “amigos dos negros” na realidade, quando pautavam a questão racial, sempre a fizeram sob a perspectiva da lógica branca, a direção política nestes processos sempre salvaguardaram os privilégios advindos da branquitude. Lourenço Cardoso concorda com Albert Memmi, quando sustenta que, aquele que pertence ao grupo opressor obtém vantagens em razão dessa pertença, mesmo que seja involuntário, são privilégios que resultam do pertencimento a um grupo opressor.¹²¹

Steve Biko, líder sul-africano, assassinado pelo regime do *apartheid*, em 12 de setembro de 1977, em um dos seus escritos (*Alma negra em pele branca?*), que se encontra em uma coletânea chamada “Escrevo que eu quero”, Biko faz uma crítica aos brancos liberais. O título que soa irônico, atinge essa pretensa bondade branca, ele observa que:

O papel do branco liberal na história do negro na África do Sul, é bem curioso. A maioria das organizações negras estavam sob direção de brancos. Fiéis à sua imagem, os brancos liberais sempre sabiam o que era bom para os negros e diziam isso a eles. O mais incrível foi o fato dos negros terem acreditado neles durante muito tempo¹²².

A “bondade branca”, na percepção de Steve Biko, não passava de uma estratégia para retardar um processo radical de mudança. O mito da integração, tinha o poder de iludir os negros, pois ele possibilitava que se acreditasse que algo estava sendo feito¹²³. Ainda observa que a questão negra para os liberais brancos é secundária. Para os negros,

¹¹⁹ MEMMI, 1989, p.26

¹²⁰ Idem p.26

¹²¹ MEMMI, 1989: p. 47

¹²² BIKO, Steve. *Escrevo o que eu quero*. Ed. Atica p.32

¹²³ Idem.p.35

no entanto, uma questão de vida ou morte. Os liberais, são apontados por Biko, como “mestres das evasivas”, quando proposto ações mais firmes em relação ao combate ao *apartheid*, exclamam dizendo que não é possível realizar tal tarefa. Não importa o que um branco faça, a cor de sua pele – seu passaporte para o privilégio – sempre o colocará – quilômetros a frente do negro¹²⁴.

A tabela abaixo foi elaborada para contrastar como os intelectuais selecionados percebiam a branquitude no campo político, no contexto da luta contra o colonialismo. O quadro foi dividido em: Pensadores, Grupos brancos criticados, ações dos brancos e a finalidade destas ações. Esta tabela comparativa, nos ajuda a visualizar como a branquitude é operada com a finalidade de manutenção de privilégios. Seguindo esse caminho, a branquitude pode ser visualizada como um dispositivo de defesa, que é acionado no campo político, quando a posição que branco ocupa está ameaçada.

Pensadores	Grupos Branco	Postura	Ações dos Brancos	Finalidade
Steve Biko	“os liberais sul africanos”	Se colocam como intermediários na luta da emancipação dos negros, está tudo bem com os liberais, desde que continuemos presos as armadilhas deles.	<ul style="list-style-type: none"> • evasivas deliberadas: • “mas isso não é realista” • “tentam fazer dos negros um liberal” 	Manter o privilégio sem grandes impactos
Frantz Fanon	“a esquerda francesa” O partido comunista francês Os intelectuais e os democratas franceses Os liberais	Desaprovação dos atos violentos realizados pela FLN Sem moção de apoio a luta Argelina pela sua libertação	<ul style="list-style-type: none"> • não apoia incondicionalmente a causa da libertação das colônias 	Direção e manutenção de privilégios
Albert Memmi	“o colonial”	Não concorda com os métodos dos colonos contra os habitantes locais, mas se beneficia com a estrutura colonialista, servindo ao aparato oficial da colonização, como funcionário.	<ul style="list-style-type: none"> • Atua na máquina da colônia, como funcionário. • Dissimula quando “reprova” a atitude violenta dos colonos e se beneficia do estatuto de ser branco 	Manter privilégio que o colonialismo lhe proporciona

Tabela 2 - Quadro comparativo da “bondade branca”.

Percebemos ao analisar a tabela, que os pensadores compreenderam que a “ajuda do branco” nas questões raciais, na realidade era uma forma de defender os privilégios dos colonizadores liberais. Tanto Steve Biko, quanto Fanon, refletiram em um contexto

¹²⁴ Idem.p.35.

de combate ao colonialismo, perceberam que tanto os liberais sul africanos, quanto os liberais franceses e a esquerda francesa como um todo, sentiam grande desconforto em relação aos rumos que a luta por libertação estava tomando. Na África do Sul, os liberais dirigiam boa parte das organizações negras, ao se colocarem como intermediários intencionavam frear o ímpeto de mudança que poderia acarretar a perda de privilégios, ou melhor afetar a sua branquitude. Em relação a chamada esquerda francesa, aos democratas e os liberais, Fanon criticou a falta de sensibilidade, principalmente do Partido Comunista da França que condenou as ações violentas da FLN (Frente de Libertação Nacional), o que a esquerda francesa intencionava era a direção do processo para manutenção de seus privilégios metropolitanos. Deivison Faustino, analisando as críticas de Fanon à esquerda francesa, destaca que:

O ganho da luta anticolonial resultou em perdas diretas em todos os níveis à nação francesa. Se for assim, qual deveria ser a postura dos intelectuais franceses de esquerda? Seria possível esperar deles que se voltassem contra os interesses dos seus congêneres em nome da emancipação universal dos povos? Até que ponto essa força política poderia avançar em uma luta, que em última instância, atua contra os seus interesses imediatos?¹²⁵

Faustino, observa que a incapacidade dos intelectuais da esquerda francesa de se associar as lutas de libertação nas colônias, tinha como objetivo assegurar privilégios que a condição colonial dos povos em luta, os proporcionara.

Olhando para o Brasil dos anos de 1940-50, percebemos algumas tensões¹²⁶ entre uma intelectualidade branca (comprometida com o projeto nacional e com a democracia racial), e uma intelectualidade negra que, aos poucos se colocava no centro dos debates sobre a questão racial com suas propostas, esse foi o caso do TEN. O Teatro Experimental do Negro, na figura de Abdias Nascimento, começou a produzir peças em que atores negros foram protagonistas, além da dramaturgia, havia formação intelectual, e debates sobre a questão racial no Brasil e no mundo. A esta iniciativa aderiu Alberto Guerreiro Ramos. Conforme Muryatan Santana Barbosa:

A ligação institucional de Guerreiro ao TEN contribuiu para a crença de parte da liderança do teatro negro, de que sua participação era mais que uma

¹²⁵ FAUSTINO, Deivison Mendes, Frantz Fanon, A branquitude e a racialização: aportes introdutórios a uma agenda de pesquisa.p.135. In Branquitude; estudos sobre a identidade branca no Brasil. Tânia M.P.Mülher e Lourenço Cardoso (orgs).

¹²⁶ Sobre essas tensões, tanto o TEN quanto a intelectualidade comprometida com o pensamento da democracia racial, chegou a uma síntese que os une, efeito da chegada do pensamento de negritude, paradoxalmente, via Teatro Experimental do Negro, que a partir da aproximação com Gilberto Freyre, cria uma leitura bem particular sobre a negritude. O tema será trabalhado com mais profundidade mais adiante deste trabalho.

colaboração ocasional: era sua integração à militância negra. Foi, sem dúvida uma percepção derivada, também, da afrodescendência indisfarçável de Guerreiro e sua amizade com Abdias do Nascimento.¹²⁷

Guerreiro Ramos em 1957, publicou o seu artigo sobre “A patologia social do branco”

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é negro tema; outra coisa é negro-vida. O negro tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje (Ramos, 1957, p. 171).

Ramos, percebeu o colonialismo epistêmico na produção do conhecimento sociológico brasileiro, e alertava para a produção de categorias próprias.

Guerreiro Ramos neste artigo pioneiro acaba por analisar o impacto da ideologia do branqueamento no grupo branco. Os pesquisadores do seu tempo tendiam a pensar o impacto dessa ideologia apenas para o grupo negro; discorriam longamente a respeito do desejo do negro com “complexo de inferioridade” de ser branco. Na Patologia do branco pode-se tentar de forma semelhante compreender “o complexo de inferioridade” do branco do país periférico. Se o negro brasileiro desejava ser branco brasileiro, da mesma maneira, muitos brancos brasileiros desejavam ser branco norteamericanos, ou brancos ingleses, brancos alemães¹²⁸.

Na lógica da resistência epistemológica, Guerreiro Ramos fez uma operação original ao não encarar o negro como um “problema”, mas sim o branco periférico em seu “complexo de inferioridade”, desejando ser um branco, norte americano ou europeu. Dessa forma o sociólogo do ISEB, deslocava o objeto de análise, deixando de lado, o que chamou de “negro tema”. Ramos, ressaltou que na cultura brasileira o branco é o ideal, a norma, o valor, por excelência. E, de fato, a cultura brasileira tem conotação clara, este

¹²⁷ BARBOSA, Muryatan Santana. Guerreiro Ramos e o Personalismo Negro. São Paulo: Paco Editorial, 2015.p.81.

¹²⁸ CARDOSO, Lourenço.p.193.

aspecto só é insignificante aparentemente. Na verdade, merece apreço especial para o entendimento do que tem sido chamado, pelos sociólogos, de “problema do negro”.¹²⁹

Os pensadores já citados, foram pioneiros nas reflexões sobre o branco. A necessidade em desvelar como a branquitude atua nas subjetividades dos sujeitos, contribuindo para a manutenção de um *Status Quo* racial, fez com que os estudos sobre o ser branco, evoluíssem. A branquitude, como produto do colonialismo, reforça imagens e papéis sociais, produzindo um sentimento de inferioridade no colonizado. No campo político, não se deve deixar enganar pela “bondade branca”, que em última instância, objetiva a direção dos processos emancipatórios com a finalidade da manutenção de poder e privilégios.

Lia Schucman, destaca, que é importante apontar, que as teorias sobre branquitude ao focarem o branco em suas pesquisas, não propõe que se acabem as pesquisas sobre a negritude, pois fica claro que os sujeitos negros, por estarem em uma posição de desvantagem nas relações raciais¹³⁰, precisam ter sua especificidade reconhecida nas produções acadêmicas.

Na década de 1990, nos Estados Unidos da América, a branquitude foi percebida como uma construção social, cultural e histórica. As discussões sobre o tema da branquitude seguiram um percurso, que vai de reflexões/percepções de intelectuais citados acima, passando para um campo de estudo que teve nos anos de 1990 nos EUA sua expansão.

O fato de os estudos sobre branquitude se formarem como um campo de estudo transnacional e de intercâmbio entre ex-colônias e colonizadores corresponde à cadeia de fatos históricos que começa com o projeto moderno de colonização, que desencadeou a escravidão, o tráfico de africanos para o Novo Mundo, a colonização, as formações e construções de novas nações e nacionalidades em toda a América e a colonização da África. Portanto, é nestes processos históricos que a branquitude começa a ser construída como um constructo ideológico de poder, em que os brancos tomam sua identidade racial como norma e padrão, e dessa forma outros grupos aparecem ora como margem, ora como desviantes, ora como inferiores. Neste sentido, é importante pensar que as culturas nacionais e as identidades brancas e não brancas têm sido historicamente criadas, recriadas, significadas e redefinidas através das trocas circulares de símbolos, ideias e populações entre a África a Europa e as

¹²⁹ RAMOS, 1957, p. 150.

¹³⁰ SCHUCMAN, 2012, p.22.

Américas, e assim este campo de estudo também aparece como trocas de pesquisas e ideias entre estes continentes¹³¹.

Os estudos sobre o branco nos EUA, foram chamados “Estudos críticos da Branquitude”. A formulação e a aplicação do conceito branquitude alterou o modo como se pesquisava a categoria raça na sociedade estadunidense¹³². Lourenço Cardoso, destaca dois nomes de grande representatividade nos estudos sobre o tema: David R. Roediger e Ruth Frankenberg que dialogam sobretudo com a linha dos estudos culturais, além da teoria feminista, pós-colonial e marxista.¹³³ Destaca-se duas vertentes dos estudos críticos sobre branquitude, a primeira, seria caracterizada por suprimir a identidade racial em sua característica racista, portanto caminhando em direção a uma ressignificação e reconstrução da identidade racial branca, rompendo com a hierarquia que a caracteriza.

A segunda vertente, entende que a identidade racial branca deve ser completamente suprimida. O grupo de teóricos que seguem nesse caminho, partem do pressuposto que a pertença étnica e racial branca é uma construção histórico-social e a resolução dos problemas sociais advindos dessa identidade cultural resolve-se com sua a supressão da identidade racial branca.¹³⁴

Na América Latina, os recentes estudos sobre branquitude tem como destaque as reflexões de Bolívar Echeverría e da antropóloga Maria Viveros Vigoya, pela perspectiva feminista. O filósofo equatoriano naturalizado mexicano, Bolívar Echeverría, trouxe uma contribuição importante para se pensar a branquitude. A partir, da clássica obra de Max Weber, “A ética protestante e o espírito do capitalismo”, onde associa o *ethos capitalista* (fruto da modernidade capitalista) com a branquitude, como valor representativo dessa modernidade. Echeverría, concebe a ideia do *ethos barroco*, que seria um contra ponto a modernidade proposta pela Europa. Echeverría, compreende a branquitude, como a visibilidade da identidade da ética capitalista, que está subordinada pela branquitude racial, porém, não uma branquitude racial que se relativiza em si mesma ao exercer essa sobre determinação.

Outro nome que aparece nos recentes estudos sobre branquitude na América Latina é o da antropóloga colombiana, Mara Viveros Vigoya. Concentra sua atenção para os

¹³¹ SCHUCMAN, 2012, p. 17.

¹³² CARDOSO, Lourenço. O branco “invisível”: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (período: 1957 – 2007). 232f. 2008. Dissertação (Mestrado em sociologia) - Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008. p. 174.

¹³³ Idem p.? Stuart Hall, 2003:25-50; Gilroy,2001:9-25; Said, 2004:1-31; Fanon, s/d [1952] 35-45.

¹³⁴ CARDOSO, Lourenço, 2008, p.174-175.

estudios sobre sexualidade, classe e raça, principalmente as relações inter-étnicas, sobretudo, os marcadores de dominação do corpo racializado. Viveros, chama atenção para demarcar a branquitude como modelo identitário das elites nacionais que se ocultam na negação do branco como raça, isso nada mais é que o efeito de sua dominação, conclui.¹³⁵ A antropóloga colombiana continua sua reflexão sobre a necessidade de:

Hablar de blanquitud en América Latina, sin perder de vista la complejidad e importancia de las posiciones intermedias en el orden socio-racial, posibilitará responder preguntas sobre cuáles son los procesos sociales mediante los cuales las mujeres y los hombres de élite son creados como agentes sociales que reproducen el racismo. Igualmente, pondrá de presente la necesidad de explicar la conversión de lo “blanco” en la norma y el rasero con los cuales son medidos y evaluados, social, moral y estéticamente los demás grupos étnico-raciales. De esta manera podremos entender que la experiencia de la dominación de las mujeres de los sectores populares en América Latina ejemplifica el entrecruzamiento de las categorías de sexo, clase y raza tanto como la experiencia del privilegio de los hombres latinoamericanos de los sectores sociales dominantes.¹³⁶

A contribuição Viveros para o debate sobre a branquitude está no entrecruzamento das categorias de sexo, classe e raça. Esta metodologia, tem contribuído para um maior entendimento entre a relação de gênero, e a branquitude, e como se articulam para efetivar a dominação sobre as mulheres.

No Brasil, nos anos 2000, os estudos sobre branquitude aparecerem de forma mais sistemática. Nomes como: Maria Aparecida Bento, Edith Piza, César Rossato, Veronica Geeser e Liv Sovik, impulsionaram os estudos sobre a temática. Os estudos de Lorenço Cardoso, destaque para sua conceituação de branquitude crítica em que indivíduos brancos que desaprovam publicamente o racismo, e branquitude acrítica, que seria uma identidade branca individual ou coletiva, que acredita na superioridade racial, grupos como: a Ku Klux Klan se enquadram nesta definição de Cardoso.

Maria Aparecida Bento, fez uma abordagem sobre branqueamento e branquitude muito importante. Trazendo as raízes de como se constituiu a branquitude no Brasil, em um primeiro momento, a autora observa as estratégias dos brancos em colocar o

¹³⁵ VIGOYA, Mara Viveros. Publicado en: Careaga, Gloria. Memorias del 1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe La sexualidad frente a la sociedad. México, D.F., 2008. <http://www.ilef.com.mx/memorias%20sexualidad.%20lilia%20monroy.pdf>. Rev. latinoam. estud. fam. Vol. 1, enero - diciembre, 2009. pp. 63 – 81.

¹³⁶ Idem. p.78.

branqueamento como problema exclusivamente do negro, ao fazer este percurso, percebe que a defesa de privilégios, o medo do outro, e, nesse caso específico, o negro, contribuem para o que chamou de “pacto narcísico” (se estrutura na negação do racismo pela desresponsabilização e fortalecendo sua manutenção), contribuindo para manter o negro em uma condição de inferioridade na sociedade brasileira. Ainda destacando as referências dos estudos sobre a branquitude no Brasil, a pesquisadora Lia Vainer Schucman aparece como uma das mais recentes referências nos estudos sobre o assunto. A referida autora apresenta a seguinte tese sobre o tema:

A branquitude é entendida aqui como uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos¹³⁷.

A partir do seu entendimento que a branquitude é uma construção sócio histórica, podemos afirmar que não existe uma maneira de ser branco. No EUA, ser branco está ligado a questão genética, enquanto no Brasil o fenótipo é o marcador de brancura. Os privilégios que o indivíduo branco aciona, são tanto materiais, como simbólicos, conforme a pesquisadora. Ser branco é poder transitar livremente em todos os espaços, o que possibilita a este sujeito acionar as melhores posições na sociedade, confinando o indivíduo negro as posições consideradas subalternas. Schucman, citando Sovik, destaca que:

“ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro.”¹³⁸

No Brasil, uma pessoa de sangue negro pode ser considerada branca, conforme destacado por Sovik. Neste sentido, o apelo à mestiçagem, era de fato um apelo ao branqueamento do país, visando colocar o Brasil no cenário das grandes nações modernas. A brancura será considerada, tanto pelo o tom de pele, quanto pela adoção dos valores do mundo branco, devido a inserção nos espaços historicamente ocupados por eles, é o caso da nossa personagem Renato. Conforme a pesquisadora, por trás de fenótipo

¹³⁷ In. Resumo da tese.

¹³⁸ SOVICK, 2004 p. 366.

tem uma ideia de civilização, o branco não é uma humanidade particular por mais que se considerem assim.

Schucman, destaca a importância de compreender como as estruturas de poder são construídas em que as desigualdades raciais se ancoram. Por isso, é necessário entender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades¹³⁹.

Outro pesquisador que atualmente figura entre as referências sobre os estudo relativo a branquitude é o já citado, Lourenço Cardoso. Sua dissertação de mestrado, intitulada “O branco “invisível”: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (período: 1957-2007)”, observou que o tema não foi estudado de 1960 até os 2000. Cardoso, contribuiu com debate sobre a branquitude, criando duas classificações de branquitude crítica e acrítica, já citadas anteriormente.

2.2 Conceituando branquitude

Os recentes estudos sobre a branquitude oferecem uma visão abrangente sobre o que seria a branquitude e como ela se manifesta nas relações sócias em uma sociedade notadamente racista. A partir das leituras feitas sobre a referida temática, dos primeiros pensadores a pensar o branco como raça ou objeto de estudo, passando pelos estudos da branquitude nos anos de 1990 nos EUA, chegando no Brasil através de Maria Aparecida Bento e Edith Piza, passando por e Lia Veiner Schucman e Lourenço Cardoso. Foi possível destacar alguns elementos que nos ajudam a conceituar a branquitude.

A branquitude opera tanto na subjetividade, quanto na vida material concreta. Ser branco, representa um lugar privilegiado em sociedades racializadas /colonizadas. Os pensadores da descolonização, como Memmi e Fanon perceberam como opera na psique do colonizado, um sentimento de inferioridade em relação ao colonizador (branco). Nos anos de 1990 nos Estados Unidos, o branco emerge como “objeto de análise”, devido a alteração de como se pesquisava a categoria raça na sociedade estadunidense¹⁴⁰. No Brasil, anos depois de Guerreiro Ramos propor o branco como tema, nos anos 2000 testemunhou o surgimento de uma série de estudos sobre branquitude e branqueamento, nesse contexto foi elaborado o conceito de “pacto narcísico”, elaborado Maria Aparecida

¹³⁹ SCHUCMAN, p. 22.

¹⁴⁰ CARDOSO, 2008, p. 174.

Bento. Liv Sovick, uma importante expoente dos estudo sobre branquitude no Brasil, destacou que o:

Interesse em analisar a branquitude não é traçar um perfil de um grupo populacional até então ignorado, mas de entender como, há tanto tempo, não se prestou atenção aos valores que o definem. O estudo da branquitude pode esclarecer as formas de suavizar os contornos de categorias raciais enquanto se mantém as portas fechadas para os afrodescendentes.¹⁴¹

Deve-se levar em consideração que o fenômeno da branquitude é fluido, se modificando através do tempo ao receber diferentes influências de diferentes contextos sócio históricos.¹⁴²Ruth Frankberg a partir de seus estudos, elencou oito elementos estruturais para conceituar a branquitude.

1. A branquitude é um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas na dominação racial.
2. A branquitude é um ‘ponto de vista’, um lugar a partir do qual nos vemos e vemos os outros e as ordens nacionais e globais.
3. A branquitude é um lócus de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, muitas vezes não marcadas e não denominadas como nacionais ou ‘normativas’, em vez de especificamente raciais.
4. A branquitude é comumente redenominada ou deslocada dentro das denominações étnicas ou de classe.
5. Muitas vezes, a inclusão da categoria ‘branco’ é uma questão controvertida e, em diferentes épocas e lugares, alguns tipos de branquitude são marcadores de fronteiras da própria categoria.
6. Como lugar de privilégio, a branquitude não é absoluta, mas atravessada por uma gama de outros eixos de privilégio ou subordinação relativos; estes não apagam nem tornam irrelevante o privilégio racial, mas modulam ou modificam.
7. Branquitude é produto da história e é uma categorial relacional. Como outras localizações raciais, não tem significado intrínseco, mas significados socialmente construídos. Nessas condições, os significados da branquitude têm camadas complexas e variam localmente e entre locais; além disso, seus significados podem parecer simultaneamente maleáveis e inflexíveis.
8. O caráter relacional e socialmente construído da branquitude não significa, convém enfatizar, que esse e outros lugares raciais sejam irreais em seus efeitos materiais e discursivos.¹⁴³

¹⁴¹ SOVIK, 2004, p. 384.

¹⁴² SILVA,

¹⁴³ FRANKBERG, 2004, p. 312-313.

Ao analisar o filme *Também somos irmãos*, percebemos muitas das características da branquitude desenvolvidas por Frankberg, materializado nas personagens e sobretudo na mensagem que os realizadores queriam transmitir ao público. Vania Riberio Corassacz observa que a categoria de branquitude não é uniforme ou monolítica, ela é conotada por outras variáveis que contemplam gênero, classe social, *status*, religião nacionalidade que devem ser levadas em consideração nos estudos etnográficos¹⁴⁴.

2.3 A branquitude no filme *Também somos irmãos*

A branquitude e suas variáveis no filme *Também somos irmão* nos é apresentada por meio das personagens, que representam variadas formas de ser branco. Requião, Marta, Hélio e Walter Mendes, compõe o núcleo branco do filme, cada um com suas especificidades, mas com algo em comum, a brancura fenótipa. Todos eles, de alguma maneira reafirmam a sua condição de brancos no decorrer da trama. Requião, através de seu temperamento autoritário reforçava o seu lugar social e as vantagens advindas da dominação racial, é o senhor do sobrado, como elite branca tem o domínio dos meios econômicos e simbólicos. A discussão entre Requião e Renato (que veremos mais a frente) é um exemplo de como o marcador racial é acionado para demarcar posição de superioridade e subalternidade. Podemos ver aqui a vantagem estrutural e como Requião a partir do recorte racial se percebe e como percebe Renato.

Em Marta, temos a representação da inocência, da pureza, de tudo que é bom e desejável. Desejo que Renato nutrirá com a finalidade de alcançar uma condição social favorável. Marta nos remete as observações de Fanon quanto a linguagem, em que observa a construção de imagens positivas, em relação ao branco, e negativas ao se referir ao negro.

Pretidão, escuridão, sombras, noite, os labirintos da Terra, profundezas abismais, denegrir a reputação de alguém; e do outro lado, o olhar brilhante da inocência, a pomba branca da paz, mágica, luz celestial. Uma magnífica criança loira – quanta paz há nesta, quanta alegria, e acima de tudo quanta esperança! Não há comparação com uma magnífica criança preta[...] Na Europa, e isto deve ser dito, em todo país civilizado e civilizador, o Negro é o

¹⁴⁴ CORASSACZ, Vania Ribeiro, Nomear a branquitude. Uma pesquisa entre homens brancos no Rio de Janeiro, p.198 In. Branquitude Estudos sobre a identidade branca no Brasil, Tânia M. P. Mulher e Lourenço Cardoso.

símbolo do pecado. O arquétipo dos valores mais baixos é representado pelo Negro [1].¹⁴⁵

Seguindo na mesma linha, o Coletivo Fanon em sua palestra “Educação, mídia e Racismo”, inspirados pelo exercício realizado por Malcolm X, pesquisaram as palavras negro e branco. Encontram no Novo Dicionário Aurélio as seguintes definições de negro e branco, enquanto o negro é definido como: maldito, sinistro, perverso, muito triste; lúgubre, funesto, perverso e nefando, a cor branca é a marcada positivamente como: sem mácula; inocente, puro, cândido e ingênuo. Marta, congrega todas essas definições positivadas à cor de sua pele, fica subentendido que ela é a expressão da “pureza da raça branca”, brancura que é desejada por Renato.

Vron Ware nos apresenta como a construção de “pureza” da mulher branca serviu para o homem branco projetar suas intenções inconfessáveis sobre o corpo da negra “animalesca”. Citando Mike Philips, Ware nos apresenta essa operação em que se diviniza e se rebaixa a figura feminina em um contexto da escravidão racial e do colonialismo. Conforme Philipis:

... o senhor de escravos branco de antes da guerra [da Secessão] , manipulava sua própria mulher, de maneira até mesmo diabólica. Ele a convencia que era “pura demais” para suas torpes “instintos animalescos”. Com esse estratagema “nobre”, tapeava a própria esposa, fazendo-a desviar os olhos da sua evidente preferência pela negra “animalesca”. Assim, a “senhora delicada” ficava sentada, olhando as criancinhas de aparência mestiça da *plantation* , obviamente geradas por seu pai , seu marido, seus irmãos e seus filhos varões.¹⁴⁶

Em Marta percebemos o peso do poder patriarcal na forma como ela se coloca diante de Requião. A cena em que Requião simula estar não se sentido bem, impossibilitando Marta de ir ao baile, revela tanto a “fragilidade” da mulher branca como também o controle do corpo pelo patriarcado.

Outro personagem que expressa os valores da branquitude é Walter Mendes. Além de conquistar o amor de Marta, enfatiza em pelo menos dois momentos do filme a sua condição de branco. A primeira, com Miro no bar, quando os dois entram em uma discussão por causa do golpe que pretendem dar em Requião, Walter aciona sua condição de “superioridade” quando chama Miro de moleque. No segundo momento o marcador

¹⁴⁵ Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, 1967, p.189.

¹⁴⁶ “Pureza e perigo: raça, gênero e histórias do turismo sexual,” in WARE, Vron (org.) (2004), 283-305.

racial, é acionado quando Renato e Walter brigam, e a personagem de Jorge Dória desafia Renato a contar tudo a todos os presentes na casa, e ressalta que ninguém lhe dará crédito. Nesse sentido, a branquitude é entendida como tráfego sem impedimentos, Walter ao desafiar Renato sabia que a sua condição de branco o protegeria.

E por fim Hélio, interpretado por Agnaldo Rayol, que no filme representa uma perspectiva crítica. Hélio, representa uma branquitude distante da expressada por Requião. É Hélio que tem uma relação muito próxima a Renato, representando a harmonia racial, e no fim do filme é responsável por conduzir Miro ao casarão, nesse sentido podemos entender a personagem de Agnaldo Rayol, como o branco que detém a direção do processo, evitando assim, que o projeto de modernização e harmonia racial sofra algum revés. Nesse caso, a branquitude é manifesta na direção dos processos de transformações sociais. Mas sem perder a direção.

As personagens brancas do filme, expressaram marcadores de branquitude. Do velho Requião com o seu poder econômico, passando pela exaltação da brancura de Marta, encontrando na figura de Walter Mendes o trânsito sem impedimentos na sociedade nacional e chegando em Hélio em que a branquitude crítica se manifesta pela direção. Branquitude alinhada ao projeto moderno, é um constructo ideológico de poder, brancos tornam sua identidade racial como um padrão, a norma, o que os “habilita” a assumir a direção e organizar a sociedade realizando mudanças para conservar as coisas como estão. Conforme Dyer, as pessoas brancas em sua branquitude são, entretanto, imaginadas como indivíduos e/ou infinitamente diversas, complexas e em mutação.

3

O BRASIL EM PLANO GERAL: O CONTEUDO LATENTE

Com Agnaldo Rayol no filme *Somos Todos Irmãos*

3 O BRASIL EM PLANO GERAL: O CONTEUDO LATENTE

A partir das reflexões de Benedict Anderson sobre as nações, conceituando-as como comunidades imaginadas, olhamos para o Brasil da época em que “Também Somos Irmãos” fora produzido. Anderson, entende que a nação é uma comunidade política imaginada, intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.¹⁴⁷ É imaginada porque os seus membros jamais conhecerão todos os participantes dessa comunidade, Anderson citando Ernest Renan, destaca que : a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e que também todos tenham esquecido muitas coisas¹⁴⁸. A observação de Renan, aponta para um traço sobre a ideia de nação que é a construção de uma homogeneidade, com objetivo em dar coesão ao grupo. Olhando o caso brasileiro nos de 1940-50, percebemos uma preocupação do Estado em conformar o país a uma “harmonia” entre os seus membros.

Nesse contexto, a ideologia da democracia racial cumpriria um papel em dar ao Brasil uma face de uma comunidade coesa, que foi concebida como uma profunda “camaradagem horizontal”¹⁴⁹. Para realização deste projeto de nação, algumas arestas precisavam ser aparadas, e a questão racial era uma delas. O título “Também Somos Irmãos” sugere que a intenção de seus realizadores, era reforçar a ideia já citada, dos membros dessa comunidade, construir uma “camaradagem”, ao ponto de viverem e morrerem por esta abstração, chamada nação.

Cabe ressaltar o papel dos intelectuais na conformação da ideia de nacionalidade, aliada a um projeto modernizador do Estado. O trabalho de Gerson Wasen Fraga, intitulado: “Uma triste história de futebol no Brasil, O Maracanço: Nacionalidade, futebol e imprensa na Copa do Mundo de 1950¹⁵⁰”, traz reflexões significativas para pensar raça, etnia e nação a partir do evento Copa do Mundo de 1950. Evento que seria uma oportunidade de mostrar ao mundo, um país que se modernizava, no entanto, com a derrota do Brasil na final da copa, aquela euforia que tomou conta durante todo o certame, deu lugar ao sentimento de fracasso. Não tardou acharem os “culpados”, a condenação recaiu em cima do sistema defensivo brasileiro, Barbosa, Bigode e Juvenal, todos

¹⁴⁷ ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. Companhia das letras, São Paulo, 2008.

¹⁴⁸ Idem, p.32.

¹⁴⁹ Idem, p.34.

¹⁵⁰ FRAGA, Gerson Wassen. Uma triste história de futebol no Brasil, O Maracanço: Nacionalidade, futebol e imprensa na Copa do Mundo de 1950. Méritos editora, Passo Fundo, 2014.

afrodescendentes. Conforme Alex Bellos, todos os três bodes expiatórios eram negros, reacendendo as teorias de que a falta de caráter nacional residia na mistura racial no Brasil. A referência aqui é posterior ao lançamento do filme, revelando que as discussões acerca de raça e nação, ganhariam outros contornos, após a derrota de *scet brasileiro*. A teoria da mestiçagem, central na ideologia da democracia racial, era posta em xeque, por uma visão conservadora que entendia que o branqueamento (segregação do negro) seria o elemento que impulsionaria o desenvolvimento da nação.

Fraga, observa como uma ideia de identidade nacional no Brasil é algo que sofre, desde o princípio da formação de nossa intelectualidade, com os efeitos de uma perspectiva autodepreciativa e que vê no branqueamento e na implantação de modelos estrangeiros a solução para os problemas sociais.¹⁵¹ Uma intelectualidade colonizada, contribuiu para a disseminação da ideia de inferioridade do negro, inspirados pelas chamadas teorias raciais já citadas no início dessa dissertação, sendo assim, o negro ficaria fora do projeto nacional, considerado como representação do atraso do Brasil.

Esta perspectiva, como observa Fraga, entrava em choque com o projeto getulista da década de 1930, que objetivava a nacionalização da Educação e a industrialização, visando o estabelecimento de uma classe operaria e desenvolvimento urbano, símbolo de modernidade, em contraposição ao campo, a representação do Brasil arcaico. Noel Carvalho, destaca que:

O discurso nacionalista baseava-se em algumas ideias principais. Os setores mais próximos da burguesia nacional, afirmavam que o Brasil só seria efetivamente independente quando deixasse de ser simples exportador de gêneros coloniais e pregavam, conseqüentemente, a industrialização. Já os ideólogos do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) pregavam em nome de uma consciência nacional contra a alienação, e viram no nacionalismo o encontro das elites com o povo. E, finalmente, os militares, que temiam pela ausência de "organização nacional". Militares, burguesia nacional, intelectuais, todos insistiam na necessidade de um Estado forte capaz de integrar o conjunto de cidadãos na "comunidade nacional" e enfrentar os inimigos que ameaçavam a nacionalidade. Panaceia contra todos os males do país, Estado e povo, unidos pela ideologia nacionalista, caminhariam no sentido da emancipação nacional.¹⁵²

A modernização proposta por Vargas absorvia os elementos excluídos que deveriam ser colocados no seio da nação, o futebol surge como símbolo de nacionalidade, uma vez que aglutinou jogadores pobres em suas fileiras, pobres que ousavam usar os pés

¹⁵¹ FRAGA, Gerson W. 2014, p.249.

¹⁵² CARVALHO, Noel dos Santos. 1999, p. 30.

para burlar o caráter elitista atribuído a o jogo¹⁵³. A referência ao trabalho de Gerson, se deve pelo fato de sua imersão nas crônicas esportivas, em que a ideia de raça e nação foram operadas ora para sedimentar a ideia da nacionalidade e integração e ora para criticar essa “integração”. Os cineastas Alinor e Burle a semelhança dos cronistas esportivos de sua época, contribuíram para o debate da nação a partir do filme *Também somos irmãos*, que antes de ser uma denúncia contra o racismo, foi um libelo sobre a nação, que através da democracia racial integraria os elementos excluídos, construindo um país onde o “congraçamento” entre negros e brancos, representaria um lugar livre de preconceito, cuja a miscigenação seria sua marca.

As personagens brancas do filme, representam três temporalidades de Brasil. Temos em Requião a representação de uma elite autoritária, presa a um passado escravocrata e muito conservador, se tornando um obstáculo para a modernização do país. Marta, por sua vez, representa um presente que é muito influenciado pelo passado, enquanto em Hélio, que se distanciando do velho Requião, representa a concretização do projeto de modernização e da construção da identidade nacional. Hélio é visto como aquele personifica a ideologia da democracia racial. A construção dessas personagens foi pensada para mostrar a necessidade de superar o entendimento que se tinha sobre o negro no final dos anos de 1940, considerado “responsável pelo atraso” e “inferior”, por não ser portador dos valores civilizatórios ocidentais, o elemento negro deveria ser superado ao passar das décadas, pelo processo de miscigenação.

Neste capítulo temos nas referidas personagens as angústias de um país que vive no limbo, relativo à sua identidade. Quando o filme foi rodado, haviam se passados sessenta anos do fim da escravidão, e a imagem negativa em relação ao negro era muito forte, pois a memória daquele período estava fresca. Momento em que as teses do determinismo biológico e geográfico eram muito difundidas, que posteriormente seriam refutadas por Gilberto Freyre, inaugurando um novo pensamento em relação aos negros e índios no Brasil.

Em 1933, Gilberto Freyre publicou o livro *Casa grande e senzala* foi sem dúvida o livro mais importante e influente sobre a questão racial no Brasil e com grande projeção internacional. Em geral, atribui-se a esse livro a responsabilidade de ser a obra matriz da

¹⁵³ Idem. p. 248.

ideologia da democracia racial no Brasil, bem como do luso tropicalismo em Portugal e nos países africanos de Língua Portuguesa¹⁵⁴.

Essas ideologias possuem em comum o fato de elogiarem a colonização lusitana, ou seja, os portugueses possuiriam uma propensão especial para se relacionarem com os povos de culturas diferentes e disso resultaria que as sociedades por eles colonizadas não apresentariam práticas de racismo, como aconteceu nos Estados Unidos e na África do Sul, vividas sob o jugo da colonização britânica. Um exemplo de sucesso da colonização portuguesa seria o próprio Brasil.¹⁵⁵

Ainda sobre a influência da obra de Gilberto Freyre fora das terras brasileiras, Patricia Villen chama atenção de como a ideia do luso tropicalismo foi utilizada por Salazar como recomposição ideológica com a finalidade de manter as colônias portuguesas em África.

A análise das estratégias ideológicas presentes no “novo” discurso colonial português faz emergir com clareza e em primeiro plano o esforço de reconstrução da temática racial por meio da afirmação da ideologia da “convivência racial” e da “compenetração de culturas”. As referências à inferioridade racial dos povos colonizados não estão mais tão explícitas quanto no período anterior ao Segundo Pós-Guerra.¹⁵⁶

Na realidade, a ideologia da democracia racial foi antes de tudo uma tentativa de amenizar os conflitos raciais, como também, fornecer uma alternativa “lógica” para a formação da nação. O pensamento de Gilberto Freyre foi uma tentativa de recomposição do quadro colonial (no que diz respeito a exaltação do elemento lusitano na formação do Brasil), adaptado a realidade da modernização do país. Em que os papéis, assim como, na época do Brasil colônia seguiriam: o branco como figura intelectual capaz de integrar elementos da cultura afro-brasileira e ameríndias com seu “gênio” criador de um país em que os conflitos raciais estariam “longe de nosso horizonte”, estes conflitos seriam apenas um fenômeno situados nos Estados Unidos ou África do Sul.

¹⁵⁴ VALETIN, 2003: p. 67-73.

¹⁵⁵ CARDOSO, Lourenço. 2008, p.44.

¹⁵⁶ VILLEN, Patricia. Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo. São Paulo, Expressão Popular, 2013, p.81.

3.1 Requião o passado que controla o presente

O ator gaúcho Sergio de Oliveira, deu vida a Requião, a personagem que foi colocada como antítese ao pensamento de democracia racial, assim como, Miro. A radicalização de dois polos proposto por Alinor e Burle, objetivava construir um consenso em torno da democracia racial, e figuras como Requião (passado notadamente racista) e Miro (negritude) seriam um entrave para o projeto de modernização pretendida pelo Estado, a ideia do brasileiro como aglutinador de especificidades que são vista como uma coisa só, jogadas na categoria do “nacional”. O “Velho Requião”, como é chamado em alguns momentos do filme, representa o Brasil do período colonial até República Velha, um forte passado escravocrata e imerso nas ideias propaladas pelos defensores do racismo científico.

A partir das reflexões de J.B Thompson sobre ideologia podemos entender como a personagem de Sérgio de Oliveira foi concebido. Conforme o já citado Thompson, uma das formas de operação da ideologia é a dissimulação, onde as formas de dominação são ocultadas ou distorcidas. Requião foi pensado com uma conotação negativa, sendo transferido para a personagem toda a carga de intolerância racial, conservadorismo, essa construção objetivava denunciar um Brasil arcaico preso ao passado agrário, que mantinha uma visão negativa em relação aos negros e que por isso representava um entrave a modernização do país. Outra personagem que vai receber uma conotação negativa será o “Moleque Miro”, os realizadores dessa forma acabaram criando dois polos antagônicos, mas que seriam reprovados pela lógica do projeto defendido pelo Estado, e transferindo para Renato toda conotação positiva, produzindo uma eufemização, o negro idealizado pelo branco “progressista”, combate o passado (Requião) e não se deixa influenciar pelos ressentimentos (Miro) que também representa o passado a ser desconsiderado, ressentimentos oriundos da época da escravidão. Por isso, Requião, assim como Miro são recursos discursivos, com a finalidade de promover um determinado ponto de vista que dialogava com os interesses do Estado brasileiro.

No campo das representações, Requião é a personificação das hierarquias raciais. Hierarquias estas que limitam o campo de tráfego dos negros, limitando-os aos espaços tradicionais, em que a condição de subalternidade é reforçada. Em um determinado momento na parte final do filme, quando Miro vai até o casarão, interceder junto a Marta

que testemunhe a favor de Renato, ao ser conduzido ao interior da casa, Miro lembra da infância e do espaço que era reservado aos dois irmãos negros, a cozinha.

Requião é o senhor absoluto do casarão, onde vivem Marta e Hélio e de onde Renato e Miro foram jogados na rua. Lapera, refletindo sobre o papel do casarão, observa que:

Essa hierarquização com marcas raciais encontra-se de modo explícito no espaço mais relevante à ação do filme: o casarão de Requião. Ele perpassa a ativação de uma memória traumática cara ao melodrama, ou seja, o recordar da repressão de fundo racial sofrida por Renato e Miro na infância. Também é o lugar que representa o impedimento à realização amorosa de Renato, o que configura um indício do discurso de repulsa à miscigenação, caro à virada entre os séculos XIX e XX. Ainda, é o espaço real e simbólico de armação do patriarca branco¹⁵⁷.

Ainda sobre o casarão, percebemos como uma representação do Brasil, um país grande que não acolhe a todos, que é administrada como se fosse uma casa grande, ou melhor na lógica escravocrata, de um país agrário e dependente da mão de obra negra. O casarão é um espaço em disputa, que tem em Marta o alvo do desejo de Renato e Walter Mendes, motivações diferentes movimentam os referidos personagens em direção ao casarão.

Burle era familiarizado com as ideias de Gilberto Freyre, uma vez que leu “Sobrados e Mocambos”¹⁵⁸ que nesta pesquisa vai na direção da tese que houve influência do livro na composição cênica do filme, como também na construção de personagens além do elemento ideológico contido nos espaços. Neste livro, Freyre parte para compreender as transformações do patriarcado rural, atingido pelo declínio da escravidão e pressionado pelas tendências externas da modernidade¹⁵⁹. Conforme Freyre, a aristocracia rural troca as fazendas (as casas-grandes) pelos sobrados urbanos e seus antigos escravos alojam-se em casebres nos bairros pobres das cidades. A primeira cena do filme remete ao espaço da favela (mocambo), lugar onde vivem todos os personagens

¹⁵⁷ LAPERA, p. 115.

¹⁵⁸ Máximo Barro, na biografia, José Carlos Burle: drama na chanchada, nos revela a familiaridade do diretor como o texto de Gilberto Freyre: “Em seguida, volta-se para a preservação das músicas através de museus de música popular, como o maestro Paul Whitman está programando no William’s College. Ele cita matérias variadas no *Sobrados e Mocambos*, de Gilberto Freyre...” p.45. Grifo meu.

¹⁵⁹ TRINDADE. Larissa Maria da. <https://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/artigo/3328/breve-analise-sociologica-antropologica-obra-sobrados-mucambos-gilberto-freyre>.

negros da trama, outro ambiente que foi bem explorado, foi o casarão, onde viviam Requião, Marta e Hélio e que Walter Mendes tem livre acesso.

Conforme Melo, o núcleo familiar ao mesmo tempo em que sugere conciliação dos opostos, nega este sentido quando percebemos a impossibilidade de união entre negros e brancos no decorrer da trama, continua:

é em torno de um *núcleo familiar* que se movem os personagens negros e brancos: o casarão da Tijuca, de propriedade do velho Requião, viúvo, tio de Martha e de Hélio, e *senhor* de Miro e de Renato. É curioso observar que mesmo este núcleo já surge desarticulado, incompleta família (de brancos) que os criou. Mas, fragilizado: não existem as figuras do Pai e da Mãe, mas unicamente do tio – que incorpora a autoridade patriarcal.



Figura 8 - Requião em frente ao casarão



Figura 9 - Miro na Favela

Ainda sobre o “casarão”, Roberto da Mata prefaciando “Sobrados e Mocambos” nos chama atenção para a visão gilbertiana sobre este espaço:

O viés gilbertiano deixa ver o peso social e simbólico da família, em contraste com a massa de aparência individualizada (porque sem eira nem beira, sem relações e fora das redes sociais de prestígio e poder). Sua contribuição mais importante é que ela chega não só no sistema de dominação (feito de senhores e escravos e, em seguida, de patrões e empregados ou dependentes), mas no modo específico pelo qual essa dominação se faz no caso brasileiro. Pois é na casa “grande” ou de sobrado que as polaridades irreconciliáveis do sistema se materializam, e são igualmente amaciadas, conciliadas e mediatizadas. No Brasil, portanto, a “casa” é mais que local de moradia. É também, como Gilberto Freyre demonstra em sua obra, escola, igreja, banco, partido político, hospital, casa comercial, hospício, local de diversão, parlamento, restaurante, e o que mais se queira. De certo modo e em larga medida, continua sendo – apesar dos nossos esforços – uma instituição ainda sem rival na sociedade brasileira. De fato, na sociedade patriarcal ou tutelar, as casas-grandes (nas quais os senhores projetavam suas personalidades sociais) eram opostas às senzalas, lugar de inferioridade e subordinação social no qual viviam os despossuídos, os desenraizados e os mortos sociais e políticos: os escravos. Se a casa-grande era para morar e existir plena e autonomamente, a senzala seria o lugar onde se vivia, ou melhor, sobrevivia, como uma não pessoa ou morto vivo social. A casa-grande encarnava o topo do sistema. Desenhada para aparecer, ela dominava a paisagem com seus telhados em ponta (orientalismos, diz Gilberto neste volume), e suas amplas varandas, sombreadas e abertas, convidavam ao encontro, sugerindo uma intensa sociabilidade. A senzala, por seu lado, era o fundo do sistema. Numa sociedade gerenciada pelo favor e pelas relações pessoais, a senzala era o lugar de uma sociabilidade proibida, uma sociabilidade disciplinada e contraditória, marcada pelos laços entre “pessoas” e “não pessoas”. Ela existia a despeito de si mesma, configurando um espaço a ser eliminado ou, na melhor das hipóteses, escondido. Uma das maiores contribuições teóricas deste livro é a sua demonstração.¹⁶⁰

Os realizadores ao enfatizarem Requião como passado (“velho Requião”), que entrava em decadência, dialogavam com as ideias de Freyre expostas em “Sobrados e Mocambos”, associando a esse passado, os mocambos deveriam ser superados, por representarem a “barbárie”.

No entanto, apesar de estar em declínio, o patriarcado ainda consegue exercer alguma influência no momento em que o filme fora realizado. Uma mentalidade autoritária, baseada no mandonismo, racista e sexista compõe o quadro que caracteriza Requião, esse velho Brasil, que fica temeroso em relação aos negros e os impede de se movimentarem no tecido social brasileiro, é denunciado em *Também Somos Irmãos*. Lília Schwarcz destaca que:

A emergência do racismo é, portanto, uma espécie de “troféu da modernidade”. Se a presença de negros em espaços de prestígio social já era basicamente vedada, ou muito dificultada pela escravidão, permaneceu bastante incomum no começo de nossa história republicana. Por isso, o sistema escravocrata só aparentemente restou fincado no passado. Tal configuração social, que levou à exclusão de boa parte da população das principais instituições brasileiras,

¹⁶⁰ FREYRE, Gilberto. Sobrados e mocambos. Global editora, São Paulo, 2013. Prefácio Roberto da Mata.

produziu ainda um apagamento dos poucos intelectuais negros que haviam logrado se distinguir na época colonial e especialmente durante o Império. Também ocultou a formação de uma série de sociedades, associações e jornais comunitários negros, idealizados na Primeira República, que procuravam, na base da coletividade, lutar pela necessária inclusão social.¹⁶¹

Destaco três elementos levantados por Lilia: primeira, a ideologia racista foi bem acolhida pela antiga classe senhorial, segundo: esta classe limitou aos negros ainda mais os espaços de prestígio, e por último, a exclusão de boa parte da população das instituições e o apagamento da memória e da contribuição dos inúmeros intelectuais negros. Na primeira cena em que Marta e Renato aparecem juntos, Renato a presenteia com um exemplar de Cruz e Souza, que tem seu nome muito bem destacado “como o maior poeta negro”, tal atitude dos realizadores pode significar uma tentativa de integração cultural. Renato, ao entregar para Marta o livro do poeta simbolista, aponta para contribuição negra à nação e que se daria através do negro letrado (com cultura?).

Requião é a persistência das tensões raciais que a intelectualidade comprometida com a ideia de democracia racial quer superar. Nesse caso representado por Hélio, que veremos logo abaixo, uma intelectualidade que defende a mestiçagem como fator positivo do processo civilizatório brasileiro, **reforçando o mito das três raças**. O velho senhor do casarão congrega na visão dos realizadores a defesa de pressupostos, como os da eugenia, darwinismo social, a negação da mestiçagem e a defesa do branqueamento, e aqui a figura de Walter Mendes é acionada como esse desejo de um país branco, não importando o caráter do mesmo.

Cabe destacar como Requião é mencionado por Miro, Renato e Marta, a maioria dos adjetivos que se referem a ele é o de “velho”. Isso, reforça a ideia do arcaico, de um passado que precisa desaparecer para o novo conseguir desabrochar, nesse caso, Marta (o presente), que sente sufocada pelo velho Brasil, personificado na figura de Requião.

Seguindo o nosso itinerário de adjetivos em relação ao dono do casarão, destaco as falas de Miro sobre o velho: ele o chama em um determinado momento de “velho asqueroso”, “um perseguidor” e na sequência “capitão do mato”, e quando discute com o seu irmão Renato, Miro usa as palavras “teu senhor” e “teu patrão”, ressaltando a condição subalterna de Renato, todas os adjetivos aludem ao passado escravocrata,. Os realizadores através da boca de Miro, direcionaram os ataques ao velho Brasil, assim

¹⁶¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Sobre o autoritarismo Brasileiro. Ed. Companhia das letras, São Paulo, 2019, p. 31.

como, reforçando uma polarização entre os extremos que deveriam ser evitados, potencializando o desejável personagem moderado, Renato.

Marta, por sua vez, é a que apresenta a fala mais moderada em relação a Requião, em uma das conversas entre a jovem e Renato, ela chega a dizer que o “velho está mudado” e fala em “perdoar o velho”, mas percebe que ele implica com Miro e Renato.

Requião representava uma perspectiva em relação a questão racial baseada nas doutrinas raciais do século XIX. Estas doutrinas compunham o quadro do pensamento das desigualdades entre os seres humanos, Lila Schwarcz destaca que:

[...] os teóricos raciais do século XIX referiam-se constantemente aos pensadores do século XVIII, mas não de maneira uniforme. Enquanto a literatura humanista e em especial Rousseau apareciam como seus principais antagonistas – em sua defesa da noção de uma humanidade una –, autores como Buffon e De Paw eram apontados como grandes influências quando se tratava de justificar diferenças essenciais entre os homens.¹⁶²

A eugenia no Brasil foi uma proposta política, científica e cultural que foi muito aceita nos anos de 1920-1930. No cenário internacional, os regimes fascistas eclodem, principalmente na Alemanha em que o conteúdo racial foi ativado para dar uma unidade a nação a partir da suposta “superioridade racial” da “raça” ariana. Para Arthur Gobineau (1816-1882) e no Brasil Nina Rodrigues (1862-1906) pior que as raças puras era a mistura a mestiçagem, segundo eles a mestiçagem levava a degeneração social e biológica.¹⁶³

A eugenia foi uma política social, o termo significa boa raça, estimulavam o casamento entre brancos e reprovavam casamentos miscigenados. As políticas de branqueamento, tiveram no Brasil um papel higienizador (retirar do campo de visão a presença negra na sociedade)¹⁶⁴, a paisagem brasileira deveria ser habitada por uma população branca.

Neste contexto que é que a teoria do branqueamento surge com força, sendo divulgada a tese de que em um século, o país seria branco. João Batista de Lacerda (1846-1915) que foi médico e cientista participou do Congresso Mundial das Raças em Londres em 1911, Lacerda advogava em favor das políticas de imigração que conforme a sua tese,

¹⁶² SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993, p.58.

¹⁶³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. <https://www.youtube.com/watch?v=93f7nkbD7tY&t=8s>.

¹⁶⁴ O processo de higienização pode ser observado no espaço geográfico em relação as moradias, a parte nobre e a parte pobre, onde a população negra aparece escanteada ou colocada em lugares muito distantes do centro. A revolta da vacina revela um pouco desse ambiente de higienização, o livro “A cidade febril” de Sidney Challoub nos da uma ideia de como pensavam os políticos e cientistas em relação as chamadas “classes perigosas” que contava com um grande contingente negro.

embranqueceriam os mestiços e a “raça negra” seria extinta. Schwarcz analisando a participação de Lacerda no Congresso, observou que:

O importante era, pois, guardar distância em relação a uma série de projeções que circundavam o evento. Em primeiro lugar, o cientista defenderia a concepção de que o Brasil não se igualava às demais ‘republicuetas vizinhas’ e que, ao contrário, por aqui reinaria a mais sublime ordem. Em segundo lugar, era necessário defender o mais difícil: **a mestiçagem brasileira seria (apenas) transitória e benéfica, uma vez que não deixaria rastros ou pistas.** Mais ainda: era preciso demonstrar como nos portávamos de maneira alternativa, até mesmo em relação aos EUA. Se por lá grassara um sistema escravocrata violento, no Brasil o processo teria sido marcadamente pacífico.¹⁶⁵ (Grifo meu)

Destacamos como a ideia de Brasil foi apresentada no evento. Primeiro não se igualava a uma “republicueta vizinha”, um claro distanciamento do restante do continente, as elites intelectuais e econômica do país se percebiam como portadores do mundo civilizado, isso quer dizer: uma sucursal má acabada da Europa.

O segundo ponto, era um Brasil branco que estava no horizonte, uma vez que as raças determinavam o grau de desenvolvimento, e “raça branca” seria o modelo de humanidade e civilidade embebida na ordem econômica capitalista. E por último, a construção do mito da escravidão pacífica, pensamento este que seria reelaborado no início dos anos de 1930 com Gilberto Freyre. Lacerda, assim, apresentava ao mundo um Brasil Branco, “singular” (em relação ao restante da América Latina) e “moderno”, enfim uma tradição inventada.



Figura10 - M. Brocos, *A redenção de Cã*¹⁶⁶

¹⁶⁵SCHWARCZ, Lilia. <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n1/13.pdf> .

¹⁶⁶ https://lh3.googleusercontent.com/proxy/39ndiy3zHmZI_ypSdhjudODtqzHI8nxIW-KIlzXs59MQY7JhZ8qCHjpXiFuQiKonD1GBGYSWuimY8_1wUevo0b6MwsvQbTasMWemW4A6AKblWndjT6xMn-VrSblKWXR47Cm8C2kKRUmXOaJ0jOGPJQ .

O quadro acima do pintor espanhol M. Brocos, intitulada *A redenção de Cã* ilustra a projeção das elites brasileira sobre o processo de branqueamento. Lilia Schwarcz analisando este quadro percebeu que na tela:

[...] aparecem uma avó muito negra, que é retratada como se agradecesse a Deus por algum milagre; à direita o pai branco que lembra o português; e ao centro uma mãe mulata e de traços “suavizados” com bebê branco e de cabelos lisos no colo. Tudo ambientado num cenário que mais lembra o cortiço, com suas casas de pau a pique e uma palmeira a certificar a origem tropical¹⁶⁷.

O Brasil (casarão) em que reina como senhor absoluto Requião, é o espaço das grandes frustrações de Renato e Miro. Mas é com Renato que as ações de Requião se dirigirão, primeiro momento é a cena em que Marta desce as escadas vestida para ir ao baile de formatura de Renato como sua madrinha e seu tio inventa um mau estar, que a impossibilita ir ao baile. Em uma outra cena Renato vai até a casa do Requião para alertar sobre Walter Mendes, recebido pelo velho, é violentamente humilhado na frente de Marta e expõe os sentimentos de Renato pela “irmã”, nesse momento ficam claras as intenções do velho Requião, o de afastar Marta de Renato, e manter o presente sob controle. O Brasil de Requião, não via com bons olhos a miscigenação¹⁶⁸, uma “ideia perversa” como disse Marta a Renato, revelando como o passado ainda dominava o presente, que não concebia, o casamento de uma mulher branca com um homem negro.

O pensamento eugênico¹⁶⁹ foi tão difundido e sedimentado, que o Estado brasileiro no artigo 138 da Constituição de 1934, indicava que: “*a União, os Estados e aos Municípios, nos termos das respectivas leis caberia: a) estimular a educação eugênica*”. A educação tinha como objetivo a defesa do branqueamento, estimulando o matrimônio entres pessoas de uma mesma classe social e étnica. Ainda no tema educação, o trabalho de Jerry Dávila¹⁷⁰, “Diploma de Brancura: política social e racial no Brasil (1917-1945)”

¹⁶⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*, p. 72.

¹⁶⁹ Este trecho do eugenista Octavio Domingues, ilustra o pensamento eugênico brasileiro dos anos de 1930, conforme Domingues, a eugenia positiva visa uma ação social que favoreça a fecundidade dos elementos normais, criando meio legais e humanitários que facilitem a vida familiar e aumentem os recursos indispensáveis á educação dos filhos. As medidas de ordem negativa são em geral de caráter proibitivo para os indivíduos portadores de um mal hereditário ou mesmo congênito, a fim de reduzir os elementos raciais inferiores. Octavio Domingues, “Saúde, hygiene e eugenia”. *Boletim de Eugenia*. 2 (18, jun.1930), p. 2.

¹⁷⁰ DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917-1945)*. Trad. Claudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2006. Conforme Petrônio Domingues, o título da obra, *Diploma da brancura*, não foi escolhido pelo autor aleatoriamente. Ele se inspirou numa reportagem da revista *Veja* de dezembro de 2000, que mostrava a possibilidade de as pessoas serem vistas como brancas

merece atenção, ao problematizar a educação brasileira e a questão racial nos anos de 1917-1945, observa que:

Para os educadores brasileiros e sua geração intelectual, raça não era um fato biológico. Era uma **metáfora** que se ampliava **para descrever o passado, o presente** e o futuro da nação brasileira. Em um extremo, a negritude significava o **passado. A negritude era tratada em linguagem freudiana como primitiva, pré-lógica e infantil.** Mais amplamente, as elites brancas equiparavam negritude à falta de saúde, preguiça e criminalidade. A mistura racial simbolizava o processo histórico, visualizado como uma trajetória da negritude à brancura e do passado ao futuro¹⁷¹.

Dávila chama atenção sobre como os educadores conceberam a ideia de raça, que segundo eles, *não era um fato biológico*. Raça foi encarada como uma trajetória do país em que o elemento negro estaria ligado a um passado primitivo, pré-lógico e infantil, falta de saúde, preguiça e criminalidade. Conseguira a sua “redenção” a partir da miscigenação a passagem de negritude para a brancura que representaria um senso de modernidade inspirado na Europa. O passado deveria ser suplantado pelo futuro (branqueamento). Se nos primeiros décadas da República o pensamento de que o negro seria suplantado pelos brancos fenotipicamente, esse posicionamento acaba sofrendo uma pequena transformação, o negro ao contrário de desaparecer da paisagem nacional, desapareceria culturalmente, adotando o modo branco de ser. Mesmo sendo de cor negra, poderia ser visto como branco. Adiante aprofundaremos essa situação a partir da personagem Renato pelos olhos de Fanon, que escreve sobre o Homem negro e mulher branca. Conforme Dávila a especificidade da concepção de eugenia no Brasil, que adota uma perspectiva Lamarkiana em oposição a eugenia darwinista que propunha segregação entre brancos e negros, a versão brasileira tinha objetivos ambiciosos e de longo prazo, quais os de "transformar uma população geralmente não-branca e pobre em pessoas embranquecidas na sua cultura, higiene, comportamento, e até, eventualmente, na cor da sua pele"¹⁷².

apesar da cor de sua pele. Na avaliação de Dávila, esse imaginário racial expressa bem o que a educação pública significava para os líderes do movimento pela expansão e reforma escolar no período entre as duas guerras mundiais: a educação seria um valioso pólo difusor de saúde e cultura básicas, permitindo que todos, independentemente de sua cor, fossem alçados a condição de brancos. DOMINGUES, Petrônio, História, São Paulo, 27 (2): 2008, p.284.

¹⁷¹ DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917-1945)*. Trad. Claudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2006. p. 25.

¹⁷² DÁVILA, 2006. p. 13.

Desse modo, os negros, indígenas e mestiços é quem deveriam ser aperfeiçoados, já que, para os sujeitos brancos, “a brancura é vista como algo “natural” e “normal”¹⁷³

Ainda em Dávila, observa que os educadores:

Tinham fé irrestrita na capacidade do estado de funcionar de maneira técnica e científica para transformar a nação. Os condutores da expansão e reforma educacional acreditavam que a maior parte dos brasileiros, pobres e/ou pessoas de cor, eram sub-cidadãos presos na degeneração condição que herdavam de seus antepassados e transmitiam a seus filhos, enfraquecendo a nação. Os mesmos educadores tinham também fé na sua capacidade de mobilizar ciência e política para redimir essa população, transformando-a em cidadãos modelo¹⁷⁴.

Percebemos a partir de Dávila como a educação foi acionada como elemento civilizatório, capaz de livrar as pessoas pobres e/ou negras do atraso em que viviam. Essa transformação se daria através da adoção do modo branco de ser. Aqui entendido como o modelo de cidadão.

3.2 Marta, o presente que é influenciada pelo passado

Marta foi interpretada pela atriz Vera Nunes, a sua personagem é central, assim como, Renato. Marta representa o país da década de 1940-50, que é muito influenciada pelo passado, representado pelo já citado Requião, não consegue avançar na relação com Renato, a ideia da mestiçagem aparece aqui, o Brasil seria um país singular devido a sua população multicolorida, a mestiçagem como uma característica singular em relação aos outros povos, Brasil a civilização multirracial dos trópicos.

A discussão sobre a mestiçagem, a possibilidade de uma relação inter-étnica causou algum desconforto entre espectadores, Melo citando o Fred Lee, articulista do Jornal O Globo, ressalta que:

É justamente a análise da “história” de *Também Somos Irmãos* que levará Fred Lee a refletir que o racismo no Brasil “sempre existiu”, embora sem se pronunciar “com a violência do [racismo] americano”. Para o crítico, o filme tratava do problema “sem ênfase, sem dogmatismo, com uma excelente dosagem de verdade e de sinceridade.” Para provar suas impressões, Fred Lee chega a mencionar um incidente ocorrido na platéia durante a sessão na qual esteve presente: “ouvimos ao nosso lado uma exclamação de horror, por parte de uma espectadora, achando **absurdo** que o rapaz negro se apaixonasse pela moça branca...”⁹⁸ (Grifo meu)

¹⁷³ SHUCMAN, 2014, p. 58.

¹⁷⁴ DÁVILA, 2006. p. 12-13.

Melo, chama atenção para a crítica positiva de Lee, que segundo o articulista, o filme dialogava coma realidade do racismo existente desde sempre. O incidente registrado, revelaria um caminho longo a concretização do ideal de democracia racial defendida pelos realizadores. As relações seriam vistas como absurdas, ou como disse Marta a Renato, “uma ideia perversa”. O diálogo abaixo deixa claro para o espectador e para Renato que a tão desejada união com Marta não vai se concretizar, revelando um Brasil que ainda se encontra preso a preceitos do passado recente, preceitos que dificultam qualquer possibilidade de integração do negro no mundo dos brancos.

MARTA:

Renato... eu calculo como você deve estar magoado... ele foi muito cruel. Mas creia, isso não me afasta de sua amizade, de que não posso duvidar, de que nunca duvidei. É uma ideia perversa, uma calúnia... uma suposição absurda de meu tio. Você não pode gostar de mim se não como irmão...

RENATO:

Sim, Marta, é um absurdo. Eu não posso gostar de você como um homem que eu sou. Qualquer amizade nesse sentido seria malsã e inferior. Seu tio talvez tenha razão... seria uma mancha negra em nossa amizade. Um absurdo...

Marta ao mesmo tempo em que reforça o sentimento de amizade, coloca limites na relação dos dois, *“você não pode gostar de mim se não como um irmão”*. Dessa maneira a não realização de uma relação mais íntima impossibilita a efetivação de integração do negro na sociedade nacional, essa tarefa ficará para o futuro, aqui representado por Hélio. A resposta de Renato é a fala mais dura que tem com Marta, *“eu não posso gostar de você como um homem”*, revela que todo esforço para ser reconhecido pela sociedade e principalmente por Marta mostra-se insuficiente. Aqui os realizadores tentaram chamar atenção para superação do passado que ainda influenciava o presente, impossibilitando a ascensão do negro na sociedade nacional.

O espírito do velho Requião estava bem vivo no Brasil representado por Marta. Moniz Vianna, escreveu uma crítica no *Correio da Manhã* em que destaca a relação interracial proposta pelo filme e seu desfecho, descreve que:

No meio da trama, há uma jovem, sobrinha do homem que criara os dois negros. Esta jovem considera Renato seu irmão. Sem embargo da cor que os separa irremediavelmente, Renato apaixona-se por ela. É muito discreto e

respeitoso, mas sofre terríveis humilhações. A história é conduzida de tal forma que o espectador aguarda, para qualquer momento, o casamento dos dois. Inutilmente.¹⁷⁵

A frustração descrita por Moniz Vianna, revela um desejo que se concretizasse a união entre Renato e Marta. Renato além do velho Requião teria outro obstáculo pela frente, o vigarista Walter Mendes. A aproximação de Walter Mendes de Marta é fruto de uma trama orquestrada por Miro, para se vingar do velho Requião. O plano, consistia em Walter seduzir Marta, casado com ela passaria administrar a fortuna do velho tio, sendo que uma parte ficaria com Miro, que deu todo o “serviço” para o inescrupuloso investidor. Marta se apaixona por Walter, depositando nela a possibilidade de sair da influência de Requião, o diálogo abaixo transcrito entre Walter e Marta nos apresenta um pouco dos conflitos internos vividos pela personagem em relação a sua vida no casarão da Tijuca. A cena abre com Marta olhando pelo mirante a imensidão da paisagem, quando Walter a interpela:

Walter- Você é assim tão contemplativa?

Marta- Desculpe, eu estava tão distraída.

Walter- Estou começando a ficar com ciúmes da paisagem.

Marta- Tudo isso tão amplo, diante de um quadro assim, me sinto quase feliz!

Walter- Quase feliz? Por que quase?

Marta- Não sei bem por quê?

Walter- Não vejo motivos, você é moça bonita... a fortuna do seu tio.

Marta- Um velho casarão na tijuca, afastado de tudo e de todos.

Walter- Conta Marta, conta um pouco de sua vida.

Marta- Nada tenho a contar, vivo tão isolada, meu tio é bom para mim, mas é ríspido. Tem um modo de viver tão antigo! Coitado do meu tio.

Walter- Esqueça seu tio ranzinza, Marta. Você será muito feliz. Vamos Dançar.

¹⁷⁵ VIANNA, 1949 *apud* MELO, 2006.

Marta ao mesmo tempo em que desengana Renato em relação aos sentimentos que um pode ter pelo outro, ela intenciona sair do isolamento que o casarão e o seu tio lhe impõem. A contemplação da paisagem por Marta revela um desejo por ampliar seus horizontes, se libertando do mundo (Brasil) arcaico proposto por Requião. Essa amplidão destacada por Marta lhe traz um sentimento de quase felicidade, que é contrastado com sua realidade diária, de isolamento. Os realizadores ao colocarem na boca de Marta este sentimento, chamavam atenção para um Brasil que deveria ser mais integrado, contrastando como o isolamento (segregação) proposto pelas elites da época (Requião), como já discutido anteriormente.

Marta é uma personagem que representa um Brasil em disputa no momento em que o filme fora rodado. A perspectiva da democracia racial aparecia como um catalizador das diferenças raciais e uma possibilidade de integração entre negros e brancos. Nesse contexto, uma intelectualidade comprometida com esse pensamento tentará quebrar com este isolamento, através de intervenções oriundos do meio acadêmico e nos meios de comunicação, como por exemplo Mario Filho e o seu livro “O negro no futebol”, em filmes como os da Atlântida, do gênero chanchada, reforçavam o ideal da democracia racial colocando lado a lado um branco e um negro nos papéis centrais, sendo que o negro sempre em uma condição subalterna, o auxiliar, nunca como o protagonista.

Marta é um Brasil ainda entre o arcaico e o moderno, talvez por isso ainda não estivesse preparada para uma união com Renato, uma representação da harmonia racial desejada pelo Estado, mas que conforme Burle e Alinor só se efetivaria no futuro, representado no filme por Hélio.

3.3 Hélio a bondade branca da democracia racial

Agnaldo Rayol fez a sua primeira aparição nas telas em *Também Somos Irmãos*, interpretando Helinho irmão de Marta. A personagem de Agnaldo Rayol, representa o Brasil desejado pelos defensores da ideia de “democracia racial”, na condição de um pré-adolescente, Helinho fica muito longe da influência do Requião, mantém uma boa interlocução com Marta e os irmãos adotivos, Renato e Miro. O que nos parece, que os realizadores se projetaram em Hélio, se percebiam como portadores dos valores da modernização do país e defensores das ideias de Gilberto Freyre, a democracia racial como caminho para superar o racismo no Brasil.

Destacamos o trabalho de Elisângela da Silva Santos, “Monteiro Lobato e suas representações em busca da nação”, reflete através dos personagens de Monteiro Lobato tempos e projetos de nação, nos auxiliando para compreensão sobre Helinho, e o que ele representa. Os olhos de Hélio estariam voltados para a modernidade em construção e por isso distanciava-se do passado (Requião), conforme Elisângela Santos, explorando o universo lobatiano percebeu que:

no universo literário infantil lobatiano, as crianças representadas por narizinho, Pedrinho e a boneca Emília podem ser vistas como emblemas de uma mentalidade a ser construída tendo como base a crítica e o questionamento em relação aos problemas sociais do Brasil, num contexto em que o país passava por diversas transformações no cenário político, econômico e cultural. Em suas obras, **a criança é colocada também como agente capaz de realizar ações transformadoras da sociedade.** Como afirmam Lajolo e Zilberman (1986), a literatura infantil escrita e publicada entre 1920 e 1945 esteve “plenamente integrada” aos problemas e ideais do período, entretanto, não se pode dizer que esse gênero “reflita” mecanicamente tais fatores. (Grifo meu)

A figura de Hélio remete ao um futuro¹⁷⁶, a “uma mentalidade a ser construída”, e que no momento, devido a forte influência do passado (Requião) sobre o presente (Marta) parece quase impossível, que o novo surja. Na visão lobatiana, “a criança é colocada como agente capaz de realizar ações de transformadoras”, Hélio, está imbuído em concretizar o projeto de democracia racial, o distanciamento de Requião o encoraja a quebrar a rigidez do velho.

Renato e Hélio são muitos próximos, como nos mostram algumas cenas. Renato é sempre recebido no lado de fora da casa, somente nos momentos finais da trama, tanto Renato, como Miro serão conduzidos para o interior da casa (Brasil) pela “bondade branca” do projeto modernizador.

Será Hélio que intermediará na parte final do filme o encontro entre Miro e Martha com o objetivo de convencer a irmã depor em favor de Renato. Com esta atitude Hélio mantém o vínculo com os irmãos, Renato e Miro, este último agora arrependido, intercede a Marta por Renato. Percebemos que o papel desempenhado por Hélio remete a ideia da persistência em fazer valer a ideologia da democracia racial, considerando o negro como parte significativa da formação nacional, mas que, no entanto, ainda está subordinado a direção do elemento branco, como criador da nação.

¹⁷⁶ No universo cinematográfico a criança como representação do futuro de uma nação pode ser vista no filme Encouraçado Poteckin (1925) de Seguei Eisenstein. A cena da mãe segurando no colo o filho morto (criança), a cena nos lembra a escultura la Pietá, a mãe representa a patria Rússia, segurando o futuro da nação nas escadarias de Odessa.

Alguns pensadores brasileiros dedicaram sua atenção para o problema chamado “Democracia racial”. Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Thomas Skidmore, Joel Rufino e Kabenguele Munanga criticaram fortemente essa falsa ideia, de uma harmonia racial no Brasil, alertando o país, para o fato de não viver em uma propalada “harmonia racial”. Para Florestan Fernandes, o perigo que tal ideia, tem como finalidade dissuadir o negro de criar a sua própria agenda política. A ideologia da democracia racial teve ampla adesão de uma intelectualidade dentro e fora da academia, comprometida com o projeto de modernização da nação.

Petrônio Domingues observa que a princípio a democracia racial significa um sistema racial desprovido de qualquer barreira legal ou institucional para a igualdade racial, e, em certa medida, um sistema racial desprovido de qualquer manifestação de preconceito ou discriminação¹⁷⁷. Domingues, ainda destaca os antecedentes desse pensamento integracionista, ou melhor desse mito. As raízes históricas estariam caracterizadas em, a) pela literatura produzida pelos viajantes; que construíram imagens de relações fraternais entre brancos e negros no Brasil, b) pela produção da elite intelectual e política; c) pela direção do movimento abolicionista institucionalizada; é o caso de Joaquim Nabuco, afirmando que a escravidão *não havia azedado alma do escravo contar o senhor* ; d) pelo processo de mestiçagem, visto como elemento de tolerância étnica. No pós abolição até 1930, outros atores contribuíram para reforço do mito da democracia racial, Petrônio Domingues destaca: a) a imprensa negra; b) o relacionamento de aparente integração dos negros com os imigrantes; c) o legado da mentalidade paternalista em um setor da elite tradicional; d) o movimento comunista; e) a tradição de comparar o sistema racial brasileiro ao estadunidense.

Na imprensa negra, como por exemplo o *Clarim da Alvorada*, por exemplo enfatizava que não tinha preconceito a combater e defendia que os negros deveriam se unir para o seu progresso e também da *nostra querida pátria*. Já o segundo ponto em que a suposta integração entre imigrantes italianos e negros na cidade de São Paulo, não foi capaz de evitar conflitos que chegavam as vias de fato, muitas vezes motivados pelo racismo recreativo. Aquele em piadas sobre minorias são acionadas com o fim de marcar uma certa “superioridade” do branco em relação ao negro. Já mentalidade paternalista, oriunda da elite tradicional paulista, tinha como objetivo, esconder as contradições raciais e evitar assim um protesto negro, aqui temos o famoso medo branco. Os comunistas por

¹⁷⁷ DOMINGUES, Petrônio. O mito da Democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). p.119.

sua vez entendiam o preconceito racial a partir da ideia das diferentes classes sociais, o que não contribuía muito para o aprofundamento da especificidade que é o tema do racismo. Outro aspecto elencado por Domingues diz respeito as comparações entre o racismo no Brasil e nos EUA. No Brasil as relações seriam mais harmônicas devido ao processo de miscigenação, enquanto nos Estados Unidos, uma gota de sangue seria o suficiente para a pessoa ser considerada negra e enquadrada no regime de *Jim Crow*, (sistema de segregação) o que não ocorria no Brasil, reforçando que no país a democracia racial era um fato inquestionável.

Percebemos como a visão da branquitude, que ao mesmo tempo que exalta a figura do negro, também o subordina ao um mundo que não foi pensado por e para ele, na qual participa (aceito) como um negro trãnsfuga. A democracia racial, apesar de ser bem recebida em determinados círculos intelectuais e políticos, foi alvo na década de 1950 de críticas severas. Mas as críticas ao pensamento de Freyre também encontram eco no movimento negro do mesmo período, conforme Lourenço Cardoso:

Esse movimento social passou a criticar aquela ideologia com severidade, pois chegou à conclusão de que o desejo, nutrido por todos, de uma sociedade brasileira harmoniosa racialmente, colaborava para o mascaramento do racismo no Brasil e, com a sustentação do racismo, os negros jamais seriam integrados na identidade nacional de forma equitativa¹⁷⁸.

No que diz respeito a esse mito, concordamos com a definição que lhe atribuiu Munanga:

O mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes **dissimular** as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos **sutis mecanismos de exclusão** da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, **encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para construção e expressão de uma identidade própria**. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes.¹⁷⁹

¹⁷⁸ CARDOSO, 2008, Lourenço. p. 45.

¹⁷⁹ MUNANGA, 2004: 89.

A ideologia da democracia racial dissimula sutis mecanismos de exclusão, ao encobrir os conflitos raciais, opera na construção de uma generalidade, que é ser brasileiro. Ao colocar o negro na categoria nacional, o pensamento da “harmonia racial” afasta os grupos subalternos de suas pautas indenitárias. Munanga, assim como, Fanon que observou que o colonizador retira do colonizado seus bens de referência, chama a atenção, para aquilo que classificou de expropriação da expressão de uma identidade convertida em símbolo nacional, lembrando, que o projeto nacional é um constructo branco. Nesse sentido, o Estado brasileiro, estimulou essa apropriação cultural, novamente citamos como exemplo os filmes do gênero chanchada, que eram produções que congregavam os “símbolos” da nação, samba, malandragem, mulheres exuberantes e o final carnavalesco, era a imagem de um Brasil “mulato e zoneiro”. Rodney Willian escrevendo sobre apropriação cultural, nos faz atentar como o colonizador se apropriou da cultura do escravizado inclusive como forma de aniquilá-lo¹⁸⁰. Willian observando os efeitos da apropriação cultural, nos informa que:

Tomar manifestações culturais como, música, a dança, os trajes típicos, as expressões linguísticas, a arte, a culinária, os acessórios e desviá-los de sua origem e de seu contexto social e histórico é mais do que um simples projeto de apropriação. Ao adotar significações adulteradas, que não revelam sua essência e extinguem os traços de sua cultura, o próprio grupo étnico se põe em risco de desaparecimento. Contudo, o grande problema da apropriação cultural não se resume às alterações e desvirtuamento de significados, está justamente no fato de concorrer para o genocídio de um povo.¹⁸¹

Nesse caso, ao analisar a relação de Hélio e Renato percebemos o interesse que o primeiro tem na música composta pelo segundo. Na primeira imagem vemos Renato e Hélio juntos, em que o primeiro ensina para o jovem irmão uma música que compôs para Marta, na segunda imagem, vemos Helinho cantado a composição de Renato, diante de uma plateia branca. A música de Renato, na boca e corpo de Hélio, agradou os convidados de Requião, que havia chamado horas antes, a composição de “sambinhas”, uma forma depreciativa que claramente tinha a intenção de diminuir aquela expressão artística, revelando a dinâmica do branqueamento cultural que é promovida na lógica da democracia racial. A música foi composta por Burle¹⁸², que poderia ser classificada de como uma valsinha, é Hélio que introduz a música feita para Marta, que pergunta se foi

¹⁸⁰ WILLIAN, Rodney. Apropriação cultural, Pólen, São Paulo, 2019.p.35.

¹⁸¹ Idem, p.49.

¹⁸² Burle compôs para o filme duas canções: “Quase nada” e Era uma vez”.

Renato quem compôs a música e a letra, que é confirmado pelo jovem irmão, a câmera fecha um close em Marta que olha pensativa, refletindo sobre o significado da letra.

Um exemplo que nos ajuda a compreender esse fenômeno da apropriação cultural é o movimento “bossa nova”, que foi uma tentativa de enquadrar na lógica de uma visão de mundo da classe média carioca, o samba. O referido gênero substitui os instrumentos de percussão por um “banquinho e violão”, uma voz suave cantando baixinho, contrastando com o canto alto dos tradicionais sambas dos morros carioca, e, pouca presença de negros. Em conversas com o ator Grande Othelo, que este pesquisador teve a oportunidade de realizar, observei, que o ator/compositor de samba, tinha muitas reservas sobre a bossa nova, quando foi questionado sobre o que achava do referido estilo musical, e provavelmente essas reservas estariam ligadas a forma como embranqueceram o samba.



Imagens 11 - Renato e Hélio



Imagens 12 – Hélio canta para os convidados

A aproximação da comunidade negra e de sua cultura por parte dos brancos é interessante de ser estudada. O caso emblemático de Vinícius de Moraes, em Samba da Benção, como o poeta se coloca como partícipe da cultura afro, primeiro pelo samba e depois pela religiosidade:

[...]

Porque o samba nasceu lá na Bahia

E se hoje ele é branco na poesia

Se hoje ele é branco na poesia

Ele é negro demais no coração

Eu, por exemplo, o capitão do mato

Vinicius de Moraes

Poeta e diplomata

O branco mais preto do Brasil

Na linha direta de Xangô, 119arava!

A bênção, Senhora

A maior Ialorixá da Bahia

Terra de Caymmi e João Gilberto

A bênção, Pixinguinha

Tu que choraste na flauta

Todas as minhas mágoas de amor

A bênção, Sinhô, a bênção, Cartola

A bênção, Ismael Silva

Sua bênção, Heitor dos Prazeres

A bênção, Nelson Cavaquinho

A bênção, Geraldo Pereira

A bênção, meu bom Cyro Monteiro

Você, sobrinho de Nonô

A bênção, Noel, sua bênção, Ary

A bênção, todos os grandes

Sambistas do Brasil

Branco, preto, mulato

Percebemos que Vinícius ao se referir ao samba “branco na poesia” e “negro demais no coração”, aciona um essencialismo, em que a figura branca é dotada de razão e a emoção é como algo característico do negro. Fanon, fez uma crítica a Leopold Senghor, justamente por este último afirmar que a “razão é grega como a emoção é negra”, ao confinar o negro como ser emotivo o destituiu de qualquer possibilidade de criação, que fica a cargo do branco “racional”.

Em um segundo momento, Vinícius apela para sua condição de filho de Xangô (Orixá da justiça de tradição Yorubá) e se afirma como: “o branco mais preto do Brasil”. Em ambos os casos percebemos como apropriação cultural ocorre mesmo que reconhecendo os grandes sambistas do passado, na maioria negros da favela e a grande Ialorixá Mãe Senhora, o poeta coloca um marco temporal que deve ser observado com atenção, o “hoje” (presente) contido na música nos remete a ideia de um passado em que o samba era negro na poesia e agora só resta uma relação emotiva, um sentimento. E reafirma na “benção de todos os sambistas” uma harmonia racial entre “brancos, pretos e mulatos”, aqui uma ideia de democracia racial realizada através do samba, um samba com cara, letra e voz branca. Percebemos que apropriação cultural é o apagamento da essência cultural de uma determinada expressão indenitária, da essência cultural que nesse caso é negra, Abdias Nascimento em ‘Genocídio do Negro Brasileiro’ afirmava: “quando se mata uma cultura, se mata um povo”.

Hélio, a figura paterna em um corpo de criança, conduz tanto Renato quanto Miro para o interior da casa, assim como introduziu a música destinada a Marta, também introduz Miro pela porta da frente do casarão. Na sequência de imagens abaixo, percebemos que Hélio pega no braço de Miro que hesita em entrar, mas o jovem insiste, e o conduz com determinação para dentro da residência. Nesse momento da trama, o Miro que se apresenta para Hélio é uma figura arrependida que agora deseja reparar “as trapalhadas” que acabaram prejudicando Renato, Miro só consegue entrar depois de seu arrependimento. Esta mudança de atitude de Miro é um recado para os defensores da negritude que para fazer parte da sociedade nacional, os negros deverão abrir mão do seu “ódio”, “ressentimentos” ou como falaram alguns “racismo as avessas”. (procurar referencias) Hélio estava bem distante da visão de mundo de Requião e incomodado com a apatia de Marta. A personagem de Agnaldo Rayol pode ser compreendida a partir do Well classifica como:

[...] uma muleta narrativa muito fácil de criticar por distorcer a sociologia das relações raciais e étnicas, apresentando ética e moralidade como características

inatas dos brancos, não encontrados em pessoas não-brancas. O salvador branco é muitas vezes retratado como um homem ou mulher que está fora de lugar dentro de sua própria sociedade, até que ele assume o papel da liderança racial para resgatar as minorias não brancas e estrangeiros de seu sofrimento. Apesar das boas intenções, essas histórias têm sido descritas como fantasias mirabolantes de compensação psicológica devido a certo sentimento de culpa dos privilegiados brancos na sociedade ocidental¹⁸³.

O filme *Também somos irmãos* foi uma denúncia para que fosse efetivada a ideologia da democracia racial e reforçar o clima “harmônico” entre brancos e negros. No entanto, a “bondade do branco” se apresenta como uma *fantasia mirabolante*, justamente por não atender os interesses imediatos da comunidade negra, muito pelo contrário.



Figura 13 - Hélio e Miro lado a lado (Sequência Hélio e Miro)



Figura 14 - Hélio e Miro lado a lado (Sequência Hélio e Miro)

¹⁸³ Cunha Well. 13 filmes para entender a síndrome do salvador branco. <https://umframecinema.wordpress.com/2019/06/21/13-filmes-para-entender-a-sindrome-do-salvador-branco/>.



Figura 15 -Hélio e Miro lado a lado (Sequência Hélio e Miro)



Figura 16 - Hélio convida Miro para entrar no casarão (Sequência Hélio e Miro)



Figura 17- Hélio pega Miro pelo braço (Sequência Hélio e Miro)



Figura 18 - Hélio conduz Miro para dentro do casarão (Sequência Hélio e Miro)

Quando Miro entra na casa, lembra que ele e Renato não podiam circular livremente pelo casarão, ficando restrito ao espaço da cozinha, uma referência ao

ambiente de trabalho. A mensagem contida nestas cenas é muito clara, a integração do negro na sociedade moderna brasileira seria realizada por brancos arejados e negros dispostos a seguir no caminho proposto pela democracia racial. As imagens abaixo mostram o momento em que Miro intercede em favor de Renato para uma reticente Marta. O pedido de Miro juntamente com o testemunho de Hélio sobre a morte de Walter, fazem com que Marta testemunhe a favor de Renato. O arco da personagem Hélio se fecha quando este consegue convencer sua irmã a receber Miro, que foi interceder em favor do irmão.



Figura 19 - Miro na sala de estar do casarão



Figura 20 - Marta escuta Miro



Figura 21- Marta escuta Miro

4

O NEGRO EM PLONGÉE E CONTRA PLONGÉE



4 O NEGRO EM PLONGÉE E CONTRA PLONGÉE

Alinor Azevedo contando como surgiu a ideia de filmar *Também somos irmãos*, nos revela como foram pensadas as personagens Renato e Miro:

Colocaríamos naquela favela dois irmãos. Um seguiria o caminho do crime. Seria o famoso “Moleque Miro”. Outro procuraria dignificar a raça conquistando um diploma na Faculdade de Direito. Um negro de navalha sempre empalmada com um irmão “doutor” que o defenderia no júri das trapalhadas em que se metesse. Para movimentar melhor a história, os dois irmãos estavam vinculados a uma família rica.¹⁸⁴

A construção maniqueísta em relação a Renato e Miro, nos revela o negro idealizado, que é aquele: “que procura dignificar a sua raça”, através de um esforço hérculo, em uma luta que chamou de “resistência e de honra”, conquistando um diploma da Faculdade de direito. Renato, seria o negro em *contra plongée*, (aumentado e distante da negritude) o negro que olha de cima o seu irmão marginal, e Miro seria aquele que é visto em uma condição mais abaixo, olhado de cima pelo “negro de alma branca”.

As personagens Miro e Renato, representam a imagem do negro e seus dilemas no Brasil do início dos anos cinquenta. Um momento em que o país caminhava na direção da modernização, percebia que ainda havia questões mal resolvidas. Entre estas questões, estava o negro, *Também Somos Irmãos* foi um filme que refletiu extensão dos debates que estavam ocorrendo naquele período, cabe aqui, destaque para o jornal Quilombo, que muito contribuiu para o diálogo entre diversos intelectuais sobre a questão racial brasileira. O filme sintetizou o debate acerca do destino dos negros no Brasil. Apresentava a perspectiva da branquitude, encarnado por Renato, em seu desejo de adentrar no mundo dos brancos e o caminho da revolta, percorrido pelo elemento desviante, “Moleque Miro”, que espelhava a negritude conforme o entendimento dos realizadores.

Também Somos Irmãos, colocou estes dois personagens em um conflito, o dilema vivido por Miro e Renato é justamente, como se relacionar com uma sociedade que os exclui? A figura de Renato é portadora do discurso cordial, absorção da cultura branca em detrimento da sua, o desejo por sua irmã de criação representa a sua máscara branca,

¹⁸⁴ “Como surgiu a idéia do *Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 11 set 1949. In. Melo, p.126.

como diria Fanon. Ao se relacionar com a sociedade nacional, acredita que a sua trajetória asséptica o fará ganhar a admiração dos brancos, de Marta e até mesmo do velho Requião.

O “Moleque Miro”, o outro lado da moeda. Ao contrário da personagem de Agnaldo Camargo que trilhou um caminho na direção ao mundo branco, viveu a vida da vadiagem, pequenos golpes, uma visão pessimista sobre a condição do negro no Brasil. Miro, com um discurso contundente e com um comportamento que contraria a ordem, questiona Renato sobre um dia adentrar no mundo dos brancos. A personagem, vivido por Grande Othelo, responde a sociedade nacional, através do seu comportamento “nada aconselhável”. A própria sociedade cria o conflito, é a imposição de regras e punições ao transgressor. Miro, será alvo da polícia, como mostra a cena de abertura do filme, o mostra sendo perseguido pelos representantes da lei, e acaba escondido pelo irmão. Mas é em Miro que temos a personificação da negritude, que no filme é combatida por uma visão da branquitude, defendida pelos realizadores, sobre os destinos dos negros.

A experiência do colonizado, gera um sentimento de inferioridade, que se manifesta tanto na assimilação do modelo civilizatório do colonizador (branco), como, na atitude de ódio provocado pelos ressentimentos, em ambos os casos, o diagnóstico é certo, a subjetividade negra está atormentada pela lógica racista.

A palavra ambivalência começa a fazer parte da linguagem psicanalítica em 1910, pelo psiquiatra suíço Eugen Blauer. De acordo com o dicionário Aurélio, ambivalência em seu significado psicológico, seria o estado de quem, em determinada situação, experimenta ao mesmo tempo, sentimentos opostos¹⁸⁵. Fanon desenvolve uma análise profunda e dolorida sobre a ambivalência do colonizado, com a finalidade de curar o negro de sua alienação, afirma que “o que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial”.¹⁸⁶ A ambivalência do colonizado encontra suas raízes na experiência traumática com o colonialismo. Escreve Fanon:

Todo povo colonizado, isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará de sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será.¹⁸⁷

¹⁸⁵ AURÉLIO, 2008, p.75

¹⁸⁶ FANON, 2008, p.44.

¹⁸⁷ FANON, 2008. p. 34

Fanon nos demonstra como o colonialismo força o complexo de inferioridade que é fruto do sepultamento de sua originalidade ou de uma cultura. Aqui percebemos como os realizadores pensaram o negro ao apresentar Renato ao público, alguém que se esforça para fugir da sua negridão e assumir “a cultura metropolitana”, o negro que possui alma branca. Miro e Renato devem ser percebidas como projeções dos realizadores, estereotipando e dessa forma enfraquecendo o discurso de Miro, valorizando a figura e o discurso de Renato.

4.1 Renato o negro idealizado pelo branco

Renato, busca ser reconhecido, no entanto, o mundo colonizado é um mundo compartimentado, onde os atores estão presos e incapazes de se reconhecerem mutuamente como seres humanos. O drama se aprofunda quando vê seu amor (Marta), aceitar a corte do personagem do Jorge Doria, um cafajeste, interessado na fortuna de seu pai. Renato, tenta avisá-la sobre as reais intenções de Valter (Doria) mas é impedido pelo rival, logo se envolvem em uma briga, Valter saca uma arma, Renato a segura e os dois brigam pela posse do mortífero objeto, a arma dispara, Valter morre nos braços de Marta, confessando suas intenções. No final, Marta acaba testemunhando a favor de Renato e livrando-o da prisão, no entanto, a relação entre os dois não será mais mesma.

Renato que apresenta um complexo de inferioridade, que segundo Fanon é resultado de um duplo processo, primeiro econômico e segundo pela interiorização, ou melhor pela epidermação dessa inferioridade¹⁸⁸. Renato, assume o linguajar sofisticado, até sua corporeidade se encontra controlada aos moldes brancos. Conforme Luigi e Souza:

A novidade em Fanon é forma como aborda este processo e como propõe sua destruição. Ou seja, é a tentativa de compreender o que este processo maniqueísta de desumanização causa ao negro real, histórico, verdadeiro, que *existe*. Fanon fala de um “*existencialismo negro, ou seja, da situação existencial do negro*”. E o faz de forma íntima ao abordá-lo a partir de sua psique. Para tanto, se lança em um esforço de razoabilidade em busca do diálogo, recorrendo a Hegel (1770-1831) e seu conceito de homem. Ao citar a Fenomenologia do Espírito, relembra que “a consciência de si é em si e para si é em si e para si uma outra consciência de si; isto que dizer que ela só é enquanto ser reconhecido”. Um Homem apenas se reconhece como ser, uma entidade portadora de uma individualidade, no exato momento em que se reconhece no Outro¹⁸⁹.

¹⁸⁸ FANON, 2008. p. 28

¹⁸⁹ LUIGI e SOUZA, 2015, p. 46.

No caso de Renato esse reconhecimento não ocorre com Requião e também com Marta. Nas imagens abaixo vemos a cena em Requião e Renato discutem por causa de Valter Mendes, ao tentar abrir os olhos do velho, acaba sendo humilhado e exposto. Na primeira imagem percebemos Requião em seu lugar de autoridade, sentado e atrás da mesa, enquanto Renato de pé (não foi convidado a sentar) encontra-se em uma posição desconfortável que revela uma relação de poder implícita, como se Requião estivesse falando com um serviçal.

Requião - Entra!

Renato - O senhor deve considerar o que estou dizendo. Walter Mendes não é digno de frequentar a sua casa. Muito menos lhe propor algum negócio.

Requião – Eu não lhe encomendei nenhuma informação sobre Walter Mendes. Acho audaciosa sua intervenção nos assuntos que só a mim dizem respeito: minha casa meus negócios.

Renato – Só eu tenho esse direito. Estou agindo em favor de Marta. Ninguém melhor que eu, se interesse pela felicidade dela.

Requião – Além disso não admito que volte ao assunto!

Renato – Mas sou obrigado a insistir

Requião – (Nesse momento Requião se levanta vagarosamente da cadeira) Está se tornando petulante. Sai da minha casa Negro ordinário!

Renato – Ordinário é esse patife que o senhor tem em sua casa.

Requião – Este Homem nunca me iludiu. Faz muito tempo que ele vem se aproveitando de sua boa fé. Hoje ele revelou os seus instintos, não pode mais dissimular. Veio aqui com toda audácia para caluniar um amigo nosso, a calúnia contra Walter não é sem sentido, é dos seus interesses inconfessáveis. A amizade que ele diz ter por você. Não é sã e fraternal, nunca foi. Ele abusou do acolhimento que teve nesta casa onde sempre foi tratado como um filho. Esse negro não presta!!! Não vale mais do que o irmão. Tem um ciúme doentio por você. Não pode mais pisar nesta casa!

Essa é sem dúvida a sequência mais tensa do filme, a discussão entre Requião e Renato nos revelam alguns aspectos que os realizadores intencionavam transmitir para o público. Burle e Alinor utilizaram esse momento para denunciar o racismo ainda existente no Brasil e potencializar as virtudes de Renato. Aqui fica mais clara a utilização maniqueísta de bem e mal, é uma forma dos realizadores manipularem as subjetividades da plateia.

Analisando a cena, percebemos que Requião trata com desdém Renato, alguns detalhes nos revelam o distanciamento entre o velho Brasil e o negro (idealizado)

desejoso de fazer parte da sociedade nacional, mas que infelizmente vê sua trajetória bloqueada por uma mentalidade escravocrata que ainda imperava no final dos anos de 1940. Entre esses detalhes, percebemos que Requião lhe dá as costas, não estende a mão, não o convida para sentar e o mantém de pé. Logo após Renato alertar para o perigo que representa Walter Mendes, o velho o rebate, enfatizando que não lhe havia encomendado informações, percebemos nessa fala fica claro que a única relação possível entre Requião e Renato é a de “senhor” e “escravo”, mesmo com diploma de advogado, aquele velho Brasil ainda o olhava como alguém servil. Renato insiste, dizendo estar agindo em favor de Marta, neste momento do diálogo Renato é apresentado pelos realizadores como um herói, que “salva a donzela em perigo”, típico dos roteiros melodramáticos.

Logo após Requião destila todo o seu autoritarismo, ao chamar Renato de petulante, (aquele que não sabe qual é o seu lugar) e de negro ordinário, nesse momento cai a máscara do velho dono do casarão. Aproveita o momento e expõe os sentimentos de Renato em relação a Marta, que olha chocada, Requião segue no seu acesso de fúria, dizendo que “esse negro não presta”. Nesse momento é evidenciada o que pensa Requião, em relação a Renato, o velho ainda afirma que ele não vale mais do que o irmão. Ao não fazer a distinção entre Miro e Renato, os realizadores denunciam o motivo por que a efetivação da democracia racial não ocorria. O embate revelou a dificuldade de reconhecimento da humanidade (branqueamento) de Renato, o frustrando enormemente, e piora quando se dá conta que Marta também não o reconhece como homem. É o limbo negro em que se encontra

Considerado um recurso acionado nas construções sobre a modernidade, o espaço urbano é segmentado no filme por meio de seu desenvolvimento assimétrico, representado pela oposição entre o tribunal e o casarão (símbolos dos espaços público e privado modernos) e a favela, na qual existe uma maior confusão entre o público e o privado, pela sua ocupação desordenada. A tentativa de integração feita por Renato passaria pela conquista legítima (pela posse de um título de Bacharel em Direito) desses espaços relacionados ao mundo dos brancos, enquanto a negação desse mundo feita por Miro estaria manifestada necessariamente na sua fala desmoralizante dos mesmos espaços.¹⁹⁰

¹⁹⁰ LAPERA,2015, p.115.



Figura 24 - Requião no escritório



Figura 25 - Renato de pé no escritório de Requião

Sobre esse limbo, o filme nos proporciona uma das cenas mais comoventes, o momento em Renato sai da favela e vai ao baile de formatura em que espera Marta sua madrinha. O pessoal da favela celebra a conquista de Renato, revelando o orgulho que os mesmos sentem por um dos seus moradores ter atingido a posição de “doutor advogado”. Nesse momento, alguém percebe que Renato não pode caminhar sobre a lama e rapidamente é improvisada uma passagem feita de tábuas em que Renato palmilha. A cena é uma representação da saída de Renato do Brasil arcaico para o moderno, coroando a sua trajetória com a relação com Marta, a ideia de mestiçagem como símbolo desse Brasil aponta para um futuro próspero e branco.



Figura 26 - Renato aplaudido pelo o povo da favela



Figura 27 - Rosália lembra que Renato não pode pisar na lama



Figuras 28 – 29 - Renato caminha sobre as tábuas



Figura 30 - Casais brancos dançam no salão



Figura 31 - Renato com semblante triste no baile



Figura 32 - Renato olha ao redor do salão

Mas como observamos anteriormente o projeto do jovem advogado é frustrado pela interferência de Requião, as cenas do baile revelam como Renato se sentiu fora de lugar sem sua madrinha branca, ou melhor sem a sua máscara branca, na cena seguinte a câmera foca nos pés de Renato na lama, o retorno a favela revela a dificuldade de se estabelecer no mundo dos brancos e de se efetivar o desejado caminho da democracia racial.



Figura 33 - Renato retorna triste



Figura 34-36 - Close-up pés de Renato na lama (seqüência)

A figura de Marta representa a valorização da brancura como uma chave de acesso. A relação de Renato e Marta é caracterizada por uma aproximação em que fronteiras raciais limitam uma relação mais íntima. Chamamos atenção para cena em que Renato olha para o retrato de Marta, que se encontra pendurado como se fosse uma imagem de uma santa, uma redentora. Esta cena nos chamou atenção pelo o caráter sacro, quase uma devoção a Marta, deve-se ter em conta que a branquitude acredita haver uma “ontologia do desejo” por parte do colonizado em ser branco. Na realidade, o desejo pela brancura é fruto da alienação colonial, em que o branco é a imagem do “modelo de humano”, ao afirmar e valorar a brancura, os realizadores indiretamente, rebaixaram os aspectos étnicos da comunidade negra.



Figura 37 - Renato e Miro conversam diante do retrato de Marta

O branco, impõe o caminho da alienação ao colonizado, feitchizando a brancura. Fanon ao refletir sobre o “o homem negro e a mulher branca” a partir do romance de René Maran¹⁹¹, nos revela Jean Veneuse, personagem masculino no romance de Maran, a ideia do negro ideal que deveria ser absorvido ou aceito pelo mundo branco. Estimado pelos seus colegas, eles se referem a Veneuse dessa forma: “Que sonhador incorrigível, uma figura, este meu velho amigo Veneuse! Só larga os livros para cobrir de rabiscos seu diário de viagem” e ainda em outro trecho: “e quanto me afastou ouço Divandre dizer: um bom menino este Veneuse, frequentemente melancólico e taciturno, mas muito prestativo. Pode confie nele”. Encontramos alguns paralelos com Renato, ambos são negros letrados,

¹⁹¹ O romance intitulado “Um Homem como os outros” publicado em 1947 foi utilizado por Fanon em “Pele Negra e Máscaras Brancas” para refletir sobre o homem negro e a mulher branca. Sartre no prefácio do livro “Condenados da Terra”, cita René Maran. O escritor nasceu em, 5 de novembro de 1887 e faleceu em 9 de maio de 1960, foi poeta e novelista.

apaixonados por uma mulher branca, outro aspecto que possuem em comum é uma personalidade triste e melancólica, no entanto, Jean conta com a reciprocidade afetiva de Andréa, enquanto Renato não tem o seu amor correspondido. Conforme Domingues no imaginário social racista:

[...] o casamento misto, em particular do negro com alguém do segmento branco, representava tanto o aprimoramento da raça quanto a premiação pela vitória conquistada: a mobilidade social. A esposa ou marido brancos simbolizavam, de forma combinada, uma melhoria dupla: de raça e de classe social.¹⁹²

O que destacamos desses dois personagens, é o distanciamento de sua negrura em nome da aventura para ser reconhecido no mundo branco. Os amigos de Jean constantemente o lembram “você é um de nós” que não tem relação alguma com a ilha que deixou para trás ainda criança e sim com a França. O estimulam a pedir a mão de Andréa, mas o seu complexo de “inferioridade” se manifesta na sua hesitação em fazer o pedido.

O destino de Renato e Marta será selado após a briga com Walter Mendes, que o levará a óbito. Marta, apaixonada por Walter, sucumbe as últimas palavras do vigarista que distancia ainda mais a possibilidade de Renato realizar o seu sonho afetivo. Marta, depõe em favor de Renato por pressão de Helinho que testemunhou a briga e seu desfecho e também Miro, que vai até o casarão interceder pelo irmão. Renato, agora livre se encontra pela última vez com Marta, que o trata de maneira fria e logo depois desce as escadas da igreja e desaparece, o sonho de um Brasil em que a democracia racial deveria prevalecer naquele momento, fica adiado para o futuro.

Na cena final a câmera foca Renato em *contra plongée* em uma clara ideia de altivez, enquanto Marta é apresentada em *plongée* representando tanto o distanciamento de Renato, quanto a sua fragilidade em efetivar uma relação com o mesmo. Assim termina o filme, advertindo os espectadores, que as barreiras que impossibilitam o acesso do negro a uma condição de melhora social representam um entrave para desenvolvimento da nação rumo a modernidade.

¹⁹² DOMINGUES, Petrônio. 2002, p.582.



Figura 38 - Marta e Renato na frente da igreja



Figura 39 - Marta desce a escadaria



Figura 40 - Marta vai embora



Figura 41 - Renato olha Marta ao indo embora

4.2 Miro, o negro temido pelo branco

A personagem interpretada por Grande Othelo foi concebida com a intenção de mostrar ao público o contraste entre Renato, a representação do negro palatável, e Miro, o negro revoltado e inconsequente. Sobre Miro, os realizadores fizeram uso de alguns estereótipos, como: sambô, que é o negro que vive na malandragem e é preguiçoso, portanto, a negação do trabalho e de valores éticos e morais do mundo moderno. Outro estereótipo acionado, é o do eterno menino ou infantilização do negro adulto, no filme *Também somos irmãos* a personagem de Othelo é constantemente chamada de “moleque”, dando a entender que suas ações de forma irresponsável, acabam criando muitas confusões e que precisa ser tutelado por alguém com uma postura adulta, aqui no caso, Renato.

Sobre a persona cinematográfica de Grande Othelo, Hirano observa que o ator mesmo tendo interpretado papéis dramáticos em filmes como *Moleque Tião*, *Também somos irmãos* e *Rio Zona Norte*, todos filmes com uma narrativa contra hegemônica, não conseguiu fugir das construções estereotipadas dessas personagens. Lembrando Stuart Hall e Hommi Bhabha, destaca que:

[...] os estereótipos são ambivalentes ao mesmo tempo ao se movimentarem entre pólos extremos. Isto se deve, segundo. Isto se deve, segundo tais autores, à própria formação do discurso colonial que constituiu a origem primeira desse tipo de representação, pois ela mobiliza continuamente sentimentos contraditórios, entre o desejo e o terror. Na medida em que Othelo – reconhecido ator de comédias – se torna visível nesses dramas, sua *persona* cinematográfica passa a referir-se aos extremos de outro par de oposições estereotipadas: ele é extremamente alegre ora intensamente triste – porquanto, está sempre nos extremos. Isto significa que esses filmes, ainda que criassem representações antirracistas, eram insuficientes para escapar da dinâmica própria à reprodução de estereótipos¹⁹³.

A figura de Miro está em conflito em primeiro lugar com o casarão (o mundo branco que conheceu), logo em seguida com seu irmão por este apresentar uma atitude condescendente frente a Requião, e por último com a sociedade que o rodeia (procura uma forma de ascensão por vias alternativas/marginais). Será pela boca de Miro que Renato vai ser questionado de sua atitude subserviente em relação ao velho Requião, e revela todo seu desprezo pelo casarão, espaço de sofrimento e como forma de se vingar

¹⁹³ HIRANO, 2013. p. 48.

das injustiças vividas, articulará juntamente com Walter Mendes um plano para se apropriar da fortuna do velho dono do casarão.

O “Moleque Miro”, ao contrário da personagem de Aguinaldo Camargo que trilhou um caminho na direção ao mundo branco, vive a vida da vadiagem, pequenos golpes, uma visão pessimista sobre a condição do negro. A personagem vivida por Grande Othelo, responde a sociedade nacional, através do seu comportamento marginal. Velho sublinha que a sociedade é responsável pela criação do comportamento desviante que é uma resposta reativa a determinados paradigmas. A própria sociedade cria o conflito, é a imposição de regras e punições ao transgressor. Miro, será alvo da polícia e da imprensa com suas manchetes policiais. Velho, apresenta assim o sujeito “desviante”:

O “desviante”, dentro da minha perspectiva, é um indivíduo que não está fora de sua cultura, mas que faz uma “leitura” divergente. Ele poderá estar sozinho (um desviante secreto) ou fazer parte de uma minoria organizada. Ele não será sempre desviante. Existem áreas de comportamento em que agirá como qualquer cidadão “normal”. Mas em outras áreas divergirá, com seu comportamento, dos valores dominantes. Estes podem ser vistos e aceitos pela maioria das pessoas ou como implementados e mantidos por grupos particulares que têm condições de tornar dominantes seus pontos de vista¹⁹⁴.

Se por um lado o “desviante” “Moleque Miro”, é afeito a malandragem, por outro, agirá dentro das regras ou do socialmente aceito. Como no caso do tiro em que assumiu a culpa pelo disparo, refletindo que Renato por ser um sujeito de acordo as normas não poderiam ter o mesmo destino marginal de Miro. Sabemos por meio de Renato em seu discurso de defesa, a trajetória “desviante” do Moleque Miro. Renato, em um determinado momento de seu discurso, apresenta as causas do comportamento *outsider* de Altamiro.

[...] A maldade vem como segmento à medida que os homens vão se tornando cruéis para aquele rapazinho que se tornou homem também. Traz consigo as tendências naturais para reagir as humilhações constantes e absurdas que insistem em pará-lo. Mas este poder de reação, tão digno dentro do equilíbrio, extravasa uma revolta confusa e absurda. O Moleque aprende a esmagar também. Primeiro, seus recursos foram a tapoma, a pedra e o canivete. Depois, o furto, a navalha e a delinquência. Progresso rápido no caminho do crime.

Senhor Meritíssimo Juiz,

O histórico do réu, sua formação e seu meio, suas reações instintivas diante da opressão e da maldade sobre ele exercidas. As circunstâncias o levaram a degradação moral, peço, a vossa excelência, meritíssimo, que seja dada uma

¹⁹⁴ VELHO, 1985, p.27-28.

oportunidade, não é um simples apelo de defesa, mas de irmão para irmão.
(Renato, 1949-também somos irmãos)

O discurso de Renato nos é muito revelador, como os realizadores perceberam a negritude, seria aqui, nesse diálogo que temos expresso o ponto de vista de Burle e Alinor. A defesa de Renato apresenta um quadro em que o meio violento em que Argemiro conviveu o fez reagir violentamente também, *a maldade vem com segmento a medida que os homens vão se tornando cruéis para aquele rapazinho*, os realizadores, pela boca de Renato, apontam homens cruéis, que dificultam uma convivência “harmoniosa”, que é uma referência ao velho Requião, que tornou a vida dos dois irmãos em um inferno.

Podemos observar o entendimento dos realizadores em relação ao pensamento de negritude. A percebiam como um extravaso marcado pela *revolta confusa e absurda*, mais adiante, Renato enfatiza que as reações de Miro são reações *instintivas*, o que denota ausência de planejamento e razão. O discurso dirigido ao juiz que representa a justiça e esperança da absolvição de Miro, possa se integrar a um comportamento “racional” ao invés de se deixar levar pelas emoções de sua revolta.

Conforme Cashimore, por negritude entende-se o:

Movimento iniciado na década de 1930 pelo poeta nascido na Martinica, Aimé Césaire, e outros artistas negros de língua francesa que queriam redescobrir antigos valores e modos de pensar africanos, pelo qual pretendiam promover o sentimento de orgulho e dignidade de sua herança. Em sentido mais amplo, a *négritude* foi” a conscientização e o desenvolvimento dos valores africanos”, de acordo com Leopold Senghor, que ajudou a desenvolver as ideias originais e transformá-las num movimento político coerente.¹⁹⁵

A negritude representou uma redescoberta com o próprio passado, foi uma defesa de volta a África sem necessariamente retornar fisicamente ao continente. Foi uma tentativa de criar uma consciência africana para todos os negros onde que eles estivessem. O jornal Quilombo, através de uma nota não assinada, noticiava a importância da revista *Présence Africaine*:

Não temos notícia de outra publicação que iguale em importância cultural a essa “Présence Africaine”, editada em Paris e Dakar. O escritor mundialmente famoso André Gide, – que ao lado de Albert Camus, Richard Wrigth, Jean - Paul Sartre , e outros – figura como patrono da revista, fez a apresentação num artigo apelando para se ouvisse o que o negro tem a dizer, desde que a há tantos séculos ele vinha sendo explorado sem uma oportunidade. E os negros da Sorborne, em Paris, ou de Dakar, Cuba, Haiti ou Norte-Americanos estão dizendo coisas graves, sérias, decisivas a respeito dos temas mais variados que interessam ao comportamento do homem intelectual, vinculado a marcha

¹⁹⁵ CASHIMORE, Ellis, p.388.

perene do espírito e do pensamento em sua inquietude e insatisfação criadora.
[...]

“Présence Africaine” está em seu quarto número de revista mensal significado o primeiro passo numa distância nova, uma etapa histórica na influência do pensamento negro na evolução do mundo.¹⁹⁶

No entanto, o TEN tentou conjugar movimento de negritude com democracia racial, foi o caso de Guerreiro Ramos. Muryatan Barbosa observa que o aspecto conciliador da negritude ganha uma marca patriótica exacerbada, seria uma subjetividade inserida nas categorias clássicas da cultura brasileira.¹⁹⁷

O Brasil deve assumir no mundo a liderança da política de democracia racial[...] O teatro experimental do Negro é um movimento vanguardista de elevação cultural e econômica dos homens der côm, em cujos os quadros se processa a elaboração consciente da ideologia tradicional do Brasil com respeito as relações de raça no Brasil. Apresenta-se assim o país, por intermédio de uma parte de sua *intelligentzia* para oferecer a mundo, uma metodologia genérica de tratamento de questões raciais.

Esta é a nossa profunda convicção. No momento em que lançamos na vida nacional o mito da negritude, fazemos questão de proclamar com toda a clareza.

A negritude não é um fermento de ódio. Não é um cisma. É uma subjetividade. Uma vivência. Um elemento passional que se acha inserido nas categorias clássicas da sociedade brasileira e que enriquece a substância humana. Humana, demasiadamente humana é a cultura brasileira, por isto que, sem desintegra-se, absorve as idiosincrasias espirituais, as mais variadas. E, até compõe com elas a sua vocação ecumênica a sua índole compreensiva e tolerante. A cultura brasileira é assim, essencialmente católica, no sentido de que nada do que lhe é humano lhe é estranho.¹⁹⁸

Conforme Muryatan, essa posição conciliadora teve na aproximação de Gilberto Freyre uma motivação política. Gilberto Freyre lutava naquele momento para ¹⁹⁹aprovação da Lei Afonso Arinos e por isso estreitara seus laços com o TEN. Ramos, ao trazer uma imagem freyriana da negritude, revela seu desejo em aproximar os laços intelectuais e políticos entre o TEN e o autor de *Casa Grande e Senzala*. Guerreiro Ramos, defendia a ação de uma elite negra capaz de convencer os grupos dirigentes para uma elevação econômica do negro no Brasil. Demonstrava receio com a possibilidade da

¹⁹⁶ QUILOMBO, 2003[1948], p.21.

¹⁹⁷ BARBOSA, Muryatan, p.109.

¹⁹⁸ QUILOMBO, 2003[1950], p.117, Guerreiro Ramos.

¹⁹⁹ A lei Afonso Arinos foi votada em 1951, condenava com convenções penais a prática de preconceito de raça ou de cor.

ascensão de um projeto que colocasse em xeque o seu projeto integracionista, oriunda das massas negras que no seu entendimento seriam um “ressentimento perigoso”. A citação abaixo de um texto produzido em 1937 e publicado posteriormente em 1962, nos revela como Freyre entendia o pensamento de negritude, que segundo ele, assim como, “branquitude” seriam dois extremos sectários que contrariam a prática da democracia racial.

“Meus agradecimentos a quantos, pela sua presença, participam este ano, no Rio de Janeiro, da comemoração do Dia de Camões, vindo ouvir a palavra de quem, adepto da “vária cor”, camoneana, tanto se opõe à **mística da “negritude”** como ao **mito da “branquitude”**: **dois extremos sectários que contrariam a já brasileiríssima prática da democracia racial através da mestiçagem**: uma prática que nos impõe deveres de particular solidariedade com outros povos mestiços. Sobretudo com os do Oriente e os da África Portuguesas. Principalmente com os das Áfricas negras e mestiças marcadas pela presença lusitana (Gilberto Freyre, 1962)”, Tradução de Antônio Sérgio Alfredo Guimarães. (Grifo meu)

Podemos observar que a temática da negritude já estava sendo debatida antes dos anos de 1940 e percebida como um empecilho para a “já brasileiríssima prática da democracia racial”. No contexto em que TSI fora produzido, a questão da mestiçagem era um dos elementos centrais do pensamento freyriano. Cabe destacar como Gilberto Freyre se refere a negritude, utilizando a expressão *mística da negritude*, a palavra mística vem do universo religioso, pode representar devoção a uma ideia, como também, fanatismo.

Retomando Guerreiro Ramos, notamos a preocupação com um projeto oriundo das massas negras, aqui representado por Miro, pois acreditava que tal iniciativa era movido por aquilo que chamou de “ressentimento perigoso”, temia uma revolta violenta aos moldes da Revolução Francesa, “uma dinamite psicológica” que moveu o povo contra o Rei. Toda essa preocupação fez com que considerasse iminente a tática integracionista.

O diálogo entre Miro e Renato logo no início do filme expõe a visão de cada um, de como enfrentar a sociedade racista. Nesse diálogo percebemos o “ressentimento” de um lado e de outro, adequação ao mundo dos brancos.

Miro - Por favor não me olhe assim, você parece que está sempre me censurado

Renato – E você me parece estar sempre planejando alguma coisa de mal

Miro- Ah não basta o que eu faço? Depois que você vive me acusando, você ainda quer me censurar pelo o que ainda vou fazer?

Renato – Você está caminhando rapidamente para o crime

Miro – Cada vez mais doutoral, hein? “caminhando para o crime”, bonita frase para um irmão mais velho, é tão bonita quanto a história de quadrinhos.

Renato – Você teve um certo princípio podia endireitar.

Miro – Princípio Aquilo já era o fim, dois negrinhos irmãos enjeitados aos cuidados dos brancos. Uma família grã-fina que resolveu criar os moleques para ver o que dava. Havia de ser interessante, dois moleques bem-educados. A mim é que eles não me pegaram, não dei esse gostinho aquela gente, a minha escola foi outra.

Renato – Você está sendo ingrato. O velho Requião tinha suas implicâncias. Não tinha nenhum gosto em substituir nossos pais, mas...

Miro – Ora, não me fale desse velho asqueroso. Ele sempre foi um perseguidor, um capitão do mato. Tinha muito prazer em judiar da gente.

Renato – Mas sinhá Nina era muito boa criatura, alma franca, coração aberto.

Miro – Não era má... mas nunca sentiu os problemas.

Renato – Se fosse só por ela nós teríamos tido mais carinho.

Miro – A verdade é que nós nos sentimos como animais domésticos. Sinhá Nina era muito carinhosa com seus cães e galinhas de raça e também para com os negrinhos puro – sangue que resolveu criar.

Renato – De qualquer maneira, com a morte de sinhá Nina, a coisa piorou você derrapou depressa. Eu compreendo sua revolta. Mas isso não vai lhe adiantar nada. De que vale guardar ressentimento?

Miro – eu também não sou nenhum anjo.

Renato – Mas está querendo ser o demônio, pensa que está se vingando de alguma coisa. E está se afundando cada vez mais. Cínico, provocador, cachaceiro metido com péssimos elementos, até aonde você quer chegar?

Miro – sei lá...

Renato – Pois eu sei, acabará como um patife qualquer, um negrinho à toa, com cicatrizes de navalhada pela cara, fichado na polícia para toda a vida.

Miro – Vamos deixar de ser profeta, deixa eu do meu lado. Siga com sua vida de bacharel, deixa eu com a minha vida, que também é uma carreira.

Renato – Pois siga o rumo que lhe parecer mais fácil.

Miro – Garanto que escolhi o mais fácil. Você estuda há anos não sei quantos anos atrás de um anel de rubi. Tenho um amigo que se quiser um anel deste, basta marcar três dias na porta de uma joalheria.

Renato – E você estaria do lado desse amigo nessa conquista.

Miro – Não, não se assuste, eu não vou estourar nenhuma joalheria, não será o meu ramo, depois eu não gosto de anel de rubi, eu acho que não fica muito bem no meu dedo preto.

O diálogo de abertura do filme apresenta os dois irmãos, e como foi a vida deles no casarão. Ao velho Requião, Miro foi enfático, “um perseguidor”, alguém que não deixava os dois irmãos em paz, o contra ponto era a bondade de sinhá Nina, que os tratava bem e que segundo Renato ensinou alguns princípios que Miro devia levar em consideração para se endireitar na vida. Percebemos ao longo do diálogo o carácter paternalista nas falas de Renato, diante de um “ressentido” e perdido Argemiro. Miro, expressa sua inconformidade com aqueles princípios, enquanto Renato os tem em alta conta. Os realizadores do filme, ao construir essas dois personagens tinham como propósito, elevar o caminho da ordem, do não ressentimento e adequação ao projeto da democracia racial, os empecilhos colocados pelo velho Requião deveriam ser superados, não por uma atitude vingativa, mas por um comportamento adequado ao mundo dos brancos.

Em outra cena, Miro ao receber uma navalha em troca de um baralho marcado é aconselhado a largar essa vida de golpes. Quem o aconselha agora é um antigo malandro (Branco) que faz uma reflexão sobre sua trajetória desviante dizendo que não ganhou nada com esse comportamento e de maneira paternalista aconselha Miro, “deixa disso rapaz essa coisa não resolve, agente acaba triste e sozinho” e continua “você tem um irmão, por que não se apega a ele para melhorar”, mas uma vez os realizadores apontam que o melhor caminho a seguir não é o da revolta mas o da adequação ao projeto que conduz o negro brasileiro ao caminho “seguro” proposto pela intelectualidade branca.

Outro ponto de tensão ocorre com Walter Mendes, em que a expressão “moleque” é usada de forma violenta contra Miro. “Esse negócio de moleque Miro é lá para a sua gente”, “não sou da sua laia você é apenas um moleque, um moleque sem vergonha, leva cascudo”. As falas de Walter funcionam como marcador racial, em que o branco se coloca com superioridade frente ao sempre “infantil” Miro, mesmo este tendo planejado o golpe contra Requião. Walter faz um recorte de raça ao enfatizar que Miro só seria mesmo alguma coisa “lá pra gente dele” e completando com “eu não sou de sua laia” enfatizava a sua superioridade e a sua facilidade para entrar em um mundo para qual Miro não estava habilitado. Dessa forma os Realizadores, reforçavam que a forma pela qual Miro resolveu tratar com as questões raciais o levaria ao fracasso e que as alianças que o estimularam o trairiam.

Se faz necessário nessa análise considerar o movimento de negritude a partir de uma ótica diferente da intelectualidade comprometida com o pensamento de democracia racial. Compreender a revolta do colonizado representa um passo importante para deixar de ver com os olhos do colonizador. Fanon percebe em *Condenados da Terra* que a

violência é um meio legítimo de recuperação da humanidade perdida no processo do colonialismo.

Ao perceber a sua humanidade se diluir em virtude deste contato, o colonizado que reflete a sua condição, passa a usar o recurso da violência, e assim, recompor a sua humanidade. Segundo Fanon, (2002, p.110-111) no plano do raciocínio, o maniqueísmo do colono produz o maniqueísmo do colonizado, [...] para o colonizado a vida só pode surgir do cadáver em decomposição do colono. É a forma como Miro vai responder as “humilhações constantes”, os condenados da terra, percebem que estão diante de um momento de rupturas, primeiro com as normas de conduta, depois não se submetendo as leis e por fim um agente de sua própria libertação. Uma das falas marcantes de “Também somos irmãos” é dita por Miro, que remete a uma ideia de negritude:

Miro: Olá, baiana! Como vai? Você acredita nessa história de preto de alma branca?”.

Baiana: "Que nada, meu filho. As almas são tudo da mesma cor".

Miro completa: "Pois, sim! A minha alma é mais preta do que essa mão que você tá vendo. Preto com alma branca... é fantasma!".

Baiana: Olha o castigo!

Miro faz uma afirmação orgulhosa de sua cor, de sua negritude e zomba daqueles que desejam se tornar como os brancos, como no caso Renato. Segundo Miro, este estaria morto, seria um fantasma, parece que o nosso personagem percebe que a perda da identidade coloca esse sujeito que almeja em um limbo, se de um lado ele não se aceita, do outro não é aceito também, mesmo Renato fazendo todo esforço. A via que Miro adotou o fez ter orgulho de sua cor, sua religiosidade e sua música, senhor de sua corporeidade, afirmava a sua negritude. No entanto, seu pensamento volta as raízes, caminho natural de quem se liberta, mas se não for entendido como etapa passageira, colocará o colonizado congelado no tempo e espaço, não dialogando com a modernidade a sua volta e impossibilitando ao surgimento da nova humanidade. Apesar de Burle e Alinor reforçarem o aspecto ressentido com a intenção de marcar negativamente Miro, deve-se ter claro que o colonizado não poderá ficar preso ao ressentimento, deverá superar essa etapa de sua libertação.

Nos chamou atenção nessa cena, as falas da Baiana, na sua primeira intervenção disse que todas as almas possuem a mesma cor, quando foi interpelada se acreditava que as almas tinham cores distintas. Em seguida, após Miro afirmar a sua negritude (alma preta), recebe a seguinte admoestação: “Olha o castigo!” ficando claro que esta afirmação da negritude feita por Miro, era algo terrível e poderia indicar um caminho nada promissor, ao colocar essa advertência na boca da Baiana os realizadores na realidade mostravam a sua contrariedade ao movimento de negritude, o negatizando.

Novamente o encontro cênico entre Renato e Miro enfatizam posições escolhidas pelos personagens na maneira como trataram a questão racial. Miro depois de chegar de uma noitada e alcoolizado, toma um café oferecido por Renato e os dois começam a conversar sobre os caminhos que cada um escolheu.

Miro – Tomei umas cachaças eu sou o Moleque Miro. Estou vivendo minha vida, cachaça, samba e pilantragem, tá bem?

Renato - E como vai essa vida de Moleque Miro?

Miro - Com os seus altos e baixos. Mais baixos do que altos. Mas eu vou em frente sempre. Olha aqui Renato, Bom deixa... eu ia falar uma coisa séria.

Renato - Não, fala! pode falar. Quando você bebe um pouco, ainda pode ser levado a sério é mais falante, mais humano.

Miro – Então ouve só, você lembra bem quando a gente era criança? Das maldades do velho Requião com a gente?

Renato – Eram pequenas maldades

Miro – pra você, pra mim não.

Renato – você era rebelde e descontrolado.

Miro – Você da um jeito e acaba defendendo o velho. Não sai como você aguentou tanto tempo aquele monstro.

Renato - foi por causa de Marta.

Miro - E por causa disso você segue defendendo pelo resto da vida?

Renato – Eu não estou defendendo, reconheço que ele cometeu grandes erros conosco, foi injusto, estabelecia diferenças, humilhava. Isto contribuiu para me prevenir contra a vida. Você se tornou um **revoltado**, mas **sem** nenhum **sentido**. O prejuízo é você mesmo. É **uma revolta negativa**. Eu procurei compreender, descobri o que o velho era apenas um reflexo. A luta é muito maior, o que se pode esperar de homens como ele, chios de ódio e preconceitos? Prefiri lutar com outras armas, uma luta de resistência e de honra que exige um esforço redobrado, que exige muita vontade. Mas é a **única** maneira de podermos nos afirmar, nos elevar.

Miro- humm, pode ser, cada um faz o que pode, eu sempre jurei me vingar do velho. Estou me vingando, joguei em cima dele um patife desqualificado

quanto ele. Tem pinta de bacana, Dei toda a ficha do velho, que ele já começou a depenar. Tá íntimo da casa.

Renato – Walter Mendes, você fez Miro? (pausa dramática) É infame!

Miro – Mas o velho tem nojo da gente, nós odiamos ele.

Renato – Eu nunca odiei o velho, nem odeio.

Miro – É porque você é da senzala. Você pensa que é um negro livre, mas não é. Não tem esse direito. Você não sabe o que é liberdade, não sente você já nasceu escravo, com alma de escravo. Requião é o teu senhor. Vai te mandar para o tronco. Tu vai beijar a mão dele.

Renato – Você levou a desgraça para aquela casa.

Miro- Aquela casa só merece desgraça.

Renato – E Marta? Que culpa ela tem?

Miro – É sobrinha de Requião, também tem nojo da gente.

Renato – Nojo? (Renato avança contra Miro) Idiota!!! Será possível que não compreendeu ainda o meu drama?

Miro – Eu juro Renato, eu não tenha pensado nisso. Por que você se deixou levar até esse ponto? Fui eu que levei ele pra lá, eu tiro ele de lá, ele anda armado mas eu tenho amigos. Eu pego ele na traição.

O diálogo entre Renato e Miro nesta sequência apresenta um contraste entre a ideia de negritude e democracia racial. Burle e Alinor colocaram a forma de lutar de Renato como algo mais elevado, que parte de uma “compreensão muito maior” que a proposta da revolta de Miro, é como se dissesse que a visão da negritude é limitada, infantil e por isso a “única” forma de travar essa batalha seria a escolhida por Renato (pela intelectualidade branca). Chama atenção são os adjetivos como: rebelde, descontrolado, revoltado sem nenhum sentido, que Miro recebe. Estes adjetivos contribuem para reforçar no espectador o desejo para que a democracia racial se estabeleça no país, evitando o pior que seria uma revolta negra.

Logo em seguida, Miro enfatiza o caráter vingativo de seu projeto, é nesse momento que revela para Renato que colocou o Walter Mendes para dar um golpe no velho Requião. Renato surpreendido, afirma, “você levou a desgraça para aquela casa”, uma atitude infantil e movida pelo ressentimento colocaria toda casa em perigo, por isso Renato questiona sobre Marta ser merecedora das consequências da vingança de Miro. Percebemos que se Requião representava barreiras quase intransponíveis para Renato, Miro também representava também uma barreira pela forma de luta escolhida, que ao

atingir Marta impossibilitaria Renato de concretizar seu sonho de casar-se com sua irmã de criação. Tanto Requião, como Miro, são entraves a concretização da democracia racial, o diálogo segue, agora um Miro surpreso pelo sentimento que Renato nutre por Marta, nesse momento percebemos o começo da virada da personagem de Grande Othelo, surpreso pela revelação de Renato, se propõe a abortar o plano e matar Walter se preciso for, no entanto, vê o sentimento de Renato por Marta como um equívoco ou como uma armadilha, percebemos que se dependesse de Miro, Renato jamais se apaixonaria pela irmã de criação.

Nos aproximamos do fechamento do arco da personagem Miro, em nome do sentimento de Renato resolve ajuda-lo. Após a morte de Walter Mendes, uma manchete de jornal apontava Miro como suspeito. O pessoal do morro quando leram a notícia, foram informar a Miro que ele estava sendo acusado de assassinato e que a polícia estava em seu encalço, Miro que estava ensaiando seu samba sai imediatamente do lugar para não ser pego, mas não adiantou, fora preso e levado para a delegacia. A cena seguinte mostra Miro diante do delegado do caso, que insiste para o preso confessar seu crime, o que é negado de imediato. O delegado então chama uma testemunha que para reconhecer o acusado, a testemunha no entanto não dá certeza se foi a Miro que ele viu ou outro homem negro, mas disse que era bem parecido, neste momento a câmera fecha um *close-up* em Miro que pensa melhor e acaba assumindo a autoria do crime com intuito de reparar os danos causados a Renato.



Figura 42 - Policial chama Miro para dar declarações a imprensa



Figuras 43-44 - Close-up em Miro durante a sua fala a imprensa (sequência)

A cena do depoimento seria a redenção de Miro, ao assumir o crime estaria livrando o seu irmão, que pela sua postura “responsável” mereceria ter outro destino que não a prisão, “fui eu quem matou o homem”. Chamo atenção para uma marca recorrente nas formas simbólicas relacionadas com a interação de negros e brancos, que é o estereótipo do “negro mágico²⁰⁰”. Este personagem é geralmente representado por um negro, que salva a vida do branco e até mesmo se coloca para morrer em seu lugar. O “negro mágico” possui uma instrução mediana, tem boas intenções e uma atmosfera mística o circunda. Filmes como a “Espera de um Milagre” de 1999, o ator Michael Clarke Duncan interpreta Jonh Coffey (apresentado como um negro infantilizado) , um condenado ao corredor da morte que possui poderes que só servem para resolver os problemas dos brancos, o filme “O iluminado” de 1980 é um exemplo emblemático , em que Dick (Scatman Crothers), um homem negro com certa idade que estabelece uma relação de amizade com menino Danny. Dick revela que possui poderes, assim como, Danny de se comunicarem por telepatia, no momento mais tenso do filme em que o personagem de Jack Nicholson vai a caça da sua família, Danny chama Dick por telepatia , que faz um esforço gigante para resgatar o garoto, mas chegando ao local é morto em seguida. Ao relegar atores e personagens negros a este papel de **subserviência negra** se perpetua a ideia de que eles existem para servir aos interesses dos brancos, sem desenvolverem as próprias histórias²⁰¹.

Burle e Alinor propuseram um caminho para a redenção de Miro e esse caminho era do sacrifício de seu projeto cheio de ódio e ressentimentos, em favor daquele caminho considerado “maduro e inteligente”, o caminho escolhido por Renato. Percebemos o sepultamento da negritude, para que figura embranquecida de Renato fosse preservada. Percebendo o Brasil, ou melhor, as elites brasileiras, com um comportamento colonialista em relação ao negro, que o impede de todas as formas implantar um projeto de integração a sociedade nacional fora da ideia da subalternidade.

Logo após o depoimento, Miro é esperado por um grupo de repórteres, para dar uma declaração sobre o caso. Miro enrola os jornalistas , tenta se promover contando sua carreira de crime, que segundo ele era um prodígio, mas percebendo que o preso só queria cartaz começam a duvidar que realmente tenha matado Walter Mendes e que todos ali

²⁰⁰ O termo “negro mágico” foi cunhado por Spike Lee para chamar atenção dos personagens negros que sempre são acionados para socorrer os brancos, geralmente com uma solução “fantástica”.

²⁰¹ <https://darksidede.blog.br/conheca-conceito-negro-magico-filmes-hollywood/> .

estavam perdendo tempo dando ouvidos ao “moleque”, quando ele começa a falar de sua trajetória.

Miro- O moleque Miro está cansado de sofrer. A vida pra ele não vale nada, nunca valeu, a vida dele nem a dos outros. Cachaça e samba são as únicas coisas que ele tem paz para estar em paz com a vida. Mas agora não tem mais cachaça não tem mais samba só tem ódio no coração. (pausa dramática) desde os seis anos de idade que ele tem ódio de tudo. Desde que a mãe dele deu ele dado pra uma família cria-lo. Enquanto era pequeno, era engraçado. Distraía as visitas, mas depois cresceu, e um moleque grande dentro de casa é muito diferente de um negrinho travesso. Ele pensava que naquela casa era como se fosse um filho. Aí é que está a coisa “como se fosse”, aí está a diferença. Levou muita bordoadada, o moleque foi internado no instituto disciplinar, mas não deu sopa, não! Fugiu. Ninguém sabe pra onde. Nem ele mesmo sabe até pra onde fugir. Só sei que fiquei sozinho, eu e a minha cidade. Essa Cidade dá medo, fome, cansaço, desespera, polícia, juiz de menores. Fugi de novo, fui as favelas e as gafieiras, mas o perigo estava no asfalto, baralho, jogo do bicho, navalha, polícia outra vez. Sempre a cachaça e o samba, depois Walter Mendes. Assim como foi Walter Mendes, podia ter sido qualquer outro. Não dou valor a vida de ninguém, nem a minha vida. É só!

Esse é o segundo momento em que temos mais informações sobre Miro, no primeiro momento foi Renato que construiu a biografia do irmão no tribunal. Agora o próprio Miro fala sobre sua trajetória em que revela toda sua mágoa que se tornou ódio e o fez não dar “valor para vida de ninguém”. Percebemos que ele começa falando na terceira pessoa, nessa cena fica evidente que sua fala é direcionada ao público, enfatizando que a forma como fora tratado no casarão “como se fosse um filho” e não como um filho de fato, foi o motivo pelo qual acabou se tornando um elemento a margem. Os realizadores botaram na boca de Miro um discurso que mirava o velho Brasil (Requião) que desprezava os negros não integrando-os a vida nacional, excluindo-os, ficando os negros a própria sorte, na bebedeira, no samba e na marginalidade. Esse discurso é o momento onde Miro capitula frente ao projeto sem ressentimentos de Renato, a democracia racial se sobrepõe sobre o “ódio sem sentido” ou “racismo as avessas” como alguns entenderam o movimento de negritude.

O Moleque Miro, ao contar a história de sua vida para os repórteres que o entrevistam na prisão, realiza uma *autobiografia confessional*. Segundo Ivete Huppel, os “apartes, monólogos e confidências” desempenham importantes papéis na estrutura do texto melodramático, já que servem a fins narrativos, recapitulam fatos e ações, possibilitam ao espectador desvendar os sentimentos do personagem e forjam uma comunicação direta com o público, buscando seduzi-lo e vender-lhe a resistência. A cena do Moleque Miro na prisão, revelando-se para os repórteres – e para o público – ajusta-se a um tipo de

monólogo cuja função é trazer à luz os mais profundos remorsos do personagem que se confessa.²⁰²

Na cena seguinte Miro é conduzido para a sua cela, e para sua surpresa Renato o esperava para comunicar que iria se entregar. Esse é mais um momento no filme em que o encontro dos dois proporciona ao público mais do drama que ambos vivem. Miro questiona a presença de Renato naquele lugar, tenta demovê-lo da ideia de se entregar, dizendo que fica preso por entender que o irmão que fez tudo de acordo com a lei não mereceria um destino tão injusto, mas Renato mantém sua resolução e se entrega. Nesse momento do filme Miro faz uma declaração para o irmão “você é a única coisa decente que eu tenho na vida”, reconhece sua responsabilidade pelo ocorrido com Walter Mendes, novamente enfatiza que Renato é o seu único amigo e faz uma projeção para quando deixar a cadeia, irá mudar de vida e com isso ser bom amigo de Renato. Esta cena, marca a virada da personagem, que no começo do filme seguia um projeto próprio, mas que devido ao ódio e ressentimento acabou trazendo graves problemas ao seu irmão. Este representando um caminho da conciliação, dialogando com o projeto nacional em que o negro seria alçado a condições melhores na sociedade brasileira se fosse superada a sua miséria que ocorreria com uma educação que o integrasse ao mundo branco.

O arco da personagem de Othelo tem um desfecho importante, quando este intercede junto a Marta para depor em favor de Renato, para libertá-lo da prisão. Agora temos um Miro domesticado, pronta para mudar de vida e seguir os conselhos do irmão. Dessa forma, os realizadores trabalharam com a intenção de atingir uma intelectualidade negra que nutriam um sentimento positivo ao pensamento de negritude, no que diz respeito a valorização da cultura afro – brasileira a defesa de que se deveria levar em consideração o preconceito de raça, que contrariava a ideia de preconceito de cor que estaria associada de alguma forma com o nível social em que se encontravam negros e mestiços. Achavam os defensores da democracia racial que se elevando o negro aos valores brancos, o mesmo conseguiria superar o seu passado de “atraso cultural”.

A figura de Miro, uma representação estereotipada e portando preconceituosa sobre o movimento de negritude, revela o temor das elites brancas (mesmos as mais arejadas) em perder a direção sobre os rumos da questão racial no país. O sucesso do negro estaria ligado ao projeto “racional” (sem ódios e ressentimentos) que propunha a mestiçagem e

²⁰² MELO,2006 p.130.

a adoção dos valores brancos como centrais para o sucesso na sociedade de classes conforme os defensores do pensamento da democracia racial, que como vimos, também atingiu os integrantes do TEN. Ao reforçar a figura de Renato positivamente os realizadores apresentaram uma única porta de saída para o negro, como observado por Fanon, vai dar no mundo branco e desta forma a dominação com grilhões dourados se mantém. Por isso, um pensamento em que enaltecesse a cultura africana e afro-brasileira a ponto de infundir um sentimento de orgulho e libertação, seria visto com desconfiança.

O pensamento de negritude confrontava com a ideia da comunidade imaginada, que se caracteriza por uma homogeneidade dos seus membros (somos todos irmãos) frente a especificidade cultural defendida pelos pensadores do movimento, Miro é uma ameaça que deve ser domesticada e colocada no “bom caminho” já trilhado por Renato. Nesse sentido o arranjo apresentado pelo TEN, consubstanciando democracia racial e negritude seria um caminho viável e seguro para as relações raciais no Brasil.

Miro representou um deboche a tentativa de Renato adentrar no mundo branco ou melhor na sua tentativa de branqueamento. A atuação de grande Othelo acabou dando a Miro uma força, que se deu através da simbiose entre ator e personagem. Miro e Othelo se confundem, a resistência negra ou a negritude é defendida pelo ator para além do enquadramento dos realizadores mesmo com a já mencionada construção estereotipada da personagem.

Considerações finais



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *Também somos irmãos*, lançado em 1949, foi pioneiro na abordagem da questão racial no Brasil do final dos anos de 1940. A produção da Atlântida, dirigida por José Carlos Burle e roteirizado por Alinor de Azevedo, nos proporcionou uma visão mais ampla, no que diz respeito ao olhar da branquitude sobre as relações raciais. Este estudo trouxe por sua vez um caráter de ineditismo, por ser uma pesquisa exclusivamente focado no referido filme. Até o início deste trabalho, tínhamos somente artigos ou capítulos de teses acadêmicas, ressaltamos a importância dessas contribuições para o entendimento das questões raciais no Brasil e principalmente como fontes importantes que nos orientaram neste estudo.

Conforme apresentamos no primeiro capítulo dessa dissertação, destacamos o cinema como fonte de grande valor para os historiadores. Ao analisar este tipo de fonte contamos com alguns facilitadores para a interpretação dessa forma simbólica, utilizamos as categorias proposta por J.B Thompson, que levaram em consideração o contexto sócio histórico, a análise de discurso e por fim a interpretação/reinterpretação do filme.

O método organizado pelo historiador Marc Ferro para interpretação filmica foi utilizado com objetivo de nos ajudar a desvelar o que chamou de conteúdo latente. Neste caso, revelar as reais intenções dos realizadores com o filme *Também somos irmãos*. A partir dessa metodologia foi possível destacar as discussões e projetos sobre a questão racial e sobretudo da modernização do país dirigido pelo Estado. O contexto em que, *Também somos irmãos* fora produzido, foi marcado pela efervescência dos debates sobre a questão racial no país, pela fundação do Teatro Experimental do Negro e o projeto UNESCO que dava seus primeiros passos no momento em que o filme era rodado.

O filme *Também somos irmãos* foi um filme progressista, ao abordar de forma tão escancarada o racismo no Brasil. No entanto, o fez dentro de uma ideia de país defendida pelo Estado, nesse sentido a parceria Atlântida e Estado foi reforçada por esta produção. Por outro lado, *Também somos irmãos* nos proporcionou levantar algumas discussões que hoje estão na vitrine, como por exemplo, o tema da branquitude. Um filme que ficou por muito tempo esquecido, mas que deve continuar a ser revisitado, lembrando que as inúmeras possibilidades que uma fonte filmica possui, não se esgotam em uma pesquisa.

Por isso, enfatizamos que o presente estudo representa um olhar que objetiva contribuir para exploração dessa rica fonte que *Também somos irmãos* representa.

Em relação ao conceito de branquitude trabalhado no segundo capítulo percebemos que é operado em sociedades racializadas, como a brasileira. O racismo foi acionado como projeto político com a finalidade de organizar a sociedade pelo recorte racial. Construindo uma rede de privilégios, possibilitando que se acesse os bens simbólicos e materiais, garantidos pelo dispositivo discriminatório, assegurando o privilégio branco. Essa situação nos fez refletir sobre o conceito de colonialismo interno, entendido aqui como a subordinação de um grupo sobre outro. A origem do conceito de branquitude surge da necessidade de se analisar como identidade racial branca, se apresenta como elemento ativo nas relações cotidianas em sociedades marcadas pelo colonialismo/racismo.

O capítulo apresenta os precursores desse debate, que perceberam como a branquitude representava uma ideia de superioridade em relação aos colonizados. Destaque para W.E.B. DuBois, Frantz Fanon, Albert Memmi, Steve Biko e Guerreiro Ramos. Esses pensadores perceberam como a identidade branca foi acionada para manutenção de poder, desarticulando possíveis unidades de classe, e sobretudo mantendo a direção até mesmo de processos emancipatórios dos povos colonizados. Estes autores tiveram a sagacidade de perceber o branco, e coloca-lo também como objeto de estudo, como foi o caso de Guerreiro Ramos.

Décadas depois que os referidos precursores haviam refletido sobre o ser branco, os anos de 1990 foram um marco nos estudos sobre a branquitude, principalmente nos EUA, no Brasil no início do anos 2000 os estudos sobre a temática ganham relevo e seguem crescendo no país, nomes como Maria Aparecida Bento, Liv Sovick, Lourenço Cardoso, Lia Vainer Shucman, entre outros. O conceito de branquitude não é monolítico, é fluido, se modifica através do tempo sendo determinado por diversos contextos sócio – históricos. Podemos entender que a branquitude é um lugar de vantagem, pode ser entendido como um ponto de vista, um lugar do qual nos vemos, que apresenta variáveis que incluem classe social, gênero, nacionalidade, religião e status. Destacamos que a categoria branca sofre variação de acordo com o lugar, como no caso do Brasil em que a classificação racial é baseada no fenótipo, enquanto no EUA, está ligada a origem, a chamada uma gota de sangue.

No filme percebemos como as personagens brancas representaram essas variáveis que caracterizam a branquitude. Em Requião, a branquitude aparece como um lugar social

de poder, oriundas da dominação racial, enquanto em Marta temos a representação do que é ser branco, nessa personagem a ideia da pureza e inocência são ressaltadas. Walter Mendes, representa uma faceta da branquitude que é o livre trânsito social e credibilidade, algo que é limitado a indivíduos negros, e por fim temos Hélio, que representa uma branquitude esclarecida mas que exerce a partir da sua condição de branco a direção dos processos de transformação política e social, subordinando os indivíduos negros ao seu projeto.

No terceiro capítulo deste estudo abordamos as personagens o Brasil em três tempos, representados nas figuras de Requião, Marta e Hélio. Em Requião temos o Brasil arcaico, autoritário e exercendo forte influência sobre o presente, representada aqui em Marta, que apesar de mostrar alguma boa vontade com Renato não tem forças para efetivar uma relação mais íntima, prejudicando a concretização da mestiçagem que seria um símbolo da modernidade. E por fim temos Hélio, a esperança da efetivação da modernidade que passaria pelo atravessamento racial, em que negros e brancos viveriam harmoniosamente em um país moderno e civilizado. Hélio pode ser entendido aqui nessa pesquisa como uma intelectualidade esclarecida, mas que aciona sua branquitude ao tomar a direção do processo de integração do negro na sociedade brasileira.

Renato e Miro foram personagens que representaram duas visões distintas das questões raciais no Brasil. Se em Renato nos foi apresentado pelo filme o negro ideal, aquele que sem ódios ou ressentimentos, em outras palavras o ideário da democracia racial, Miro por outro lado era o avesso a postura adotada pelo irmão. A construção dessas personagens pelos realizadores teve a intencionalidade de chamar atenção para a emergência da concretização da democracia racial no país que estava ameaçada em um primeiro momento pelo passado (Requião) e por ideias que perturbavam a “harmonia racial aqui existente”. Chamamos a atenção que nas sociedades racializadas a alienação do colonizado o faz desejar profundamente ser igual ao colono, nesse sentido, Renato é um negro que foge de sua negritão, buscando na relação com Marta a sua redenção. O drama de Renato aumenta quando percebe que não obtém o reconhecimento de sua humanidade nem pelo velho Requião e tão pouco por Marta, que não o vê como homem. Na perspectiva apresentada por Burle e Alinor, Renato somente se realizaria como homem, assimilando os valores da sociedade branca, um caminho que contrariasse o da autonomia e orgulho de ser negro proposto pelo movimento de negritude.

Miro nos é apresentado como o negro revoltado, observamos como alguns estereótipos foram acionados como marcadores da personagem. O discurso ressentido,

por parte de Miro revela por parte dos realizadores uma inconformidade com pensamentos que de alguma forma contrariassem as ideias da harmonia racial, em especial o pensamento de negritude. Miro é uma figura que tem orgulho de sua negritude, mas que ao longo do filme, este personagem vai sendo “domesticado” até ao ponto de deixar os ressentimentos de lado e caminhar na direção de Renato.

Em relação aos objetivos traçados pela pesquisa, conseguimos atingi-los. Este estudo abordou como a visão eurocêntrica no cinema acabou determinando o discurso apresentado nas telas, *Também somos irmãos* é um filme político e por isso cuidadosamente pensado. Mesmo tendo uma visão a partir da branquitude, foi possível discutir as questões raciais no Brasil do final dos anos de 1940, como por exemplo a perspectiva da negritude através da personagem Miro. Trouxe também reflexões sobre a modernização do país em que a questão racial foi tema central, e um olhar crítico sobre a democracia racial.

Em relação ao problema de pesquisa, percebemos como a visão da branquitude foi amplamente difundida ao longo do filme. Da criação das personagens, das imagens que favoreciam a brancura, os caminhos propostos pelos realizadores para a questão racial. O engajamento com o projeto do Estado e a percepção que para o negro atingir uma condição social respeitável, deveria mergulhar no mundo branco, abandonando tudo aquilo que o atrasava para alcançar o progresso, o que deveria ficar para trás era a sua negrura.

Em relação às hipóteses que foram aqui destacadas, a primeira foi parcialmente confirmada enquanto a segunda foi plenamente confirmada. A primeira hipótese partia da ideia que a questão racial entendida pela intelectualidade branca não dialogava com as perspectivas apresentadas pelo TEN, no que diz respeito ao pensamento de negritude. A pesquisa observou que sim a intelectualidade branca, aqui representada pelos realizadores Alinor e Burle, tinham uma proposta alinhada com o pensamento da democracia racial. E que por sua vez não dialogavam com o pensamento original do movimento de negritude, que pautava uma valorização da identidade negra, o que entraria em conflito com a ideia de brasilidade. Em relação às perspectivas apresentadas pelo TEN, houve um arranjo em que se articulou o pensamento de democracia racial e negritude, portanto as contradições que parte da hipótese destacava, não se realizou, e sim o que houve foi um diálogo por cima, levando em consideração que o TEN, de certa forma representava uma elite intelectual negra.

O TEN, mesmo divulgando o pensamento de negritude em seu jornal Quilombo, paulatinamente as notícias referentes ao movimento foi aos poucos recebendo pouco destaques. A pesquisa revelou que aliança entre o sociólogo Gilberto Freyre e o Teatro Experimental do Negro, seria o motivo pelo qual, a adesão a negritude francófona perdeu força.

A segunda hipótese, em que a intelectualidade branca, teria como objetivo diluir o impacto das tensões raciais, se confirmaram plenamente. O filme em diversos momentos defendeu o diálogo e a superação dos ressentimentos do passado, condenou grande rupturas, principalmente aquelas temidas pelos brancos, a saber o caminho da violência. A construção das personagens Miro e Renato, visavam apresentar ao público em geral, o negro idealizado pelo branco e que deveria ser acolhido sem demora e o negro com o comportamento nada recomendável, nesse sentido a mensagem tinha uma direção, que era comunicar aos brancos que a demora da efetivação da democracia racial poderia acarretar danos graves ao país que intencionava se modernizar reforçado essa comunidade imaginada, “homogênea” chamada Brasil.

Pesquisar sobre a visão do branco e a questão racial, nos possibilitou entender como a “bondade do branco” operou e opera nas questões de interesse central para os negros. Observamos ao estudar sobre a branquitude que os precursores já apontavam os danos causados pelos bancos que participavam das direções dos movimentos antirracistas e que acabavam solapando toda tentativa de ações mais concretas e emancipatórias. Em *Também somos irmãos* percebemos como os realizadores apresentavam atitudes semelhantes.

Toda o trabalho aqui realizado tem como objetivo fortalecer a luta contra a opressão racial que desde a muito aflige o nosso país. No momento em que estátuas de figuras ligadas com genocídio em favor do lucro, estão sendo derrubadas, façamos o mesmo aqui, que esse monumento chamado branquitude venha abaixo, pela força daqueles que sempre foram violentados de todas as formas nesse país. Aqueles, que são constantemente asfixiados pelas botas do sistema racista, estão dizendo, Basta!!! Ventos de mudança estão sendo sentidos, como diria Frantz Fanon, *toda a descolonização é um triunfo*, constituamos uma nova humanidade, para que no futuro possamos caminhar como irmãos, em campos de girassóis.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. O que é racismo estrutural. Belo Horizonte, Ed. Letramento, 2018.
- AUMONT, Jaques, MARIE, Michel. A Análise do filme. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. Onde Negra Medo Branco: O negro no imaginário das elites século XIX. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1987.
- BAHBAH, Hommi. Interrogando a Identidade: Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial. In: O Local da Cultura, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BAMBA, Mohamed. A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos. Salvador: UFBA, 2013.
- BARRO, Máximo. José Carlos Burle: Drama na Chanchada. Ed. Imprensa Oficial, São Paulo, 2007.
- BARBOSA, Muryatan Santana. Guerreiro Ramos e o Personalismo Negro. São Paulo: Paco Editorial, 2015.
- BAZIN, André. O Cinema: ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BAMBA, Mohamed. A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos. Salvador: UFBA, 2013.
- BERNARDET, Jean Claude. O que é cinema. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2011.
- CABRAL, Sérgio. Grande Otelo: Uma biografia, São Paulo: Editora 34, 2007.
- BAMBA, Mohamed. A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos. Salvador: UFBA, 2013
- CARRIÈRE, Jean-Claude. A Linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2015.
- CARONE Iray, BENTO, Maria Aparecida Silva Bento (orgs) Psicologia Social do Racismo: Estudos Sobre Branquitude e Branqueamento no Brasil. Editora Vozes, 2002.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Cinema Novo; Imagens do Populismo. Dissertação de Mestrado em Multimeios – Instituto de Arte da UNICAMP, UNICAMP, São Paulo, 1999.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Imagens do Negro no Cinema Brasileiro - O Período das Chanchadas. Cambiassu - Estudos de Comunicação, v. 12, p. 81-94, 2013.
- CASHMORE, Ellis. Dicionário de Relações Étnicas e Raciais. São Paulo: Selo Negro, 2000.

CUNHA, Antônio Geraldo. Dicionário Etimológico Nova Fronteira. Rio de Janeiro. Nona ED. 1997.

CHARTIER, Roger. A Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura*: política social e racial no Brasil (1917-1945). Trad. Claudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DOMINGUES, Petrônio José. Uma história não contada. Negro, racismo e trabalho no pós -abolição em São Paulo (1889-1930), São Paulo 2001. Dissertação (Mestrado em História) Universidade de São Paulo (USP).

DOMINGUES, Petrônio José. Negros de Almas Brancas? A ideologia do branqueamento no interior de São Paulo, 1915-1930. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 24, n.3. 2002, pp.568-599.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento de negritude: Uma breve reconstrução histórica. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1.

DUARTE, Claudia Santos, Continuidades e rupturas nas representações do negro em: Quanto vale ou por quilo? Novo Hamburgo 2015. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) Universidade FEEVALE.

FANON, Frantz. Pele Negra Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. Condenados da Terra. Juiz de Fora. Ed. UFJF, 2005.

FANON, Frantz. Em Defesa da Revolução Africana. Lisboa. Ed. Livraria Sá da Costa, 1980.

FANON, Frantz. Sociologia de una Revolución. 3 ed. México. Ediciones Era, 1973.

FAUSTINO, Deivison. Por que Fanon, por que agora? São Paulo 2015. Tese de doutorado (Mestrado em Sociologia) Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

FAUSTINO, Deivison. Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro. São Paulo: Ciclo Continuo Editorial, 2018.

FELINI, Frederico. Fazer um filme. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba. 2ed. 2008.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

FIORIN, José Luiz, Linguagem e ideologia. Ed. Ática, São Paulo, 2001.

FRAGA, Gerson Wassen. Uma triste história de futebol no Brasil, O Maracanço: Nacionalidade, futebol e imprensa na Copa do Mundo de 1950. Méritos editora, Passo Fundo, 2014.

FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. Cinema e Política. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1976.

GERBASE, Carlos. Cinema primeiro filme: descobrindo, fazendo e pensando. Ed. Artes e Ofício, Porto Alegre, 2010.

GILROY, Paul. Entre campos: Nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GILROY, Paul. O atlântico negro. São Paulo/Rio de Janeiro, Editora 34 e UCAM, 2ed. 2012.

GINZBURG, Carlo. Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Sarmiento e seus monstros: caudilhos, deserto e violência na Argentina do século XIX. In: História e Historiografia, Ouro Preto, número 7 nov/dez, 2011, p.29-55.

HALL, Stuart. Cultura e representação. Editorial: PUC-Rio: Apicuri. Rio de Janeiro, 2016.

HIRANO, Luis Felipe. Oscarito e Grande Otelo: imaginário racial e brasilidade nas chanchadas de Atlântida. AMPUH-XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA-Fortaleza, 2009.

HIRANO, Luis Felipe. O Imaginário da Branquitude à Luz da Trajetória de Grande Otelo: Raça, Persona e Estereótipo em Sua performance artística. Revista Afro-Ásia, número 48.p.77-125. 2013.

HOOKS, Bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

JAKSON, A. Martin, El historiador y el cine, p. 14. In La historia y El cine, Editorial Fontana, Barcelona, 1983.

KORNIS, Mônica Almeida. Cinema, Televisão e História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler, historia psicológica del cine alemán. Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires e Mexico, 1985

LEBEL, Jean-Patrick. Cinema e Ideologia. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

LAPERA, P. V. A. Entre relações desvendadas e afetos em disputa: a presença de Também Somos Irmãos (1949) no cinema brasileiro dos anos 1940-50. *Galaxia* (São

Paulo, *Online*), n. 30, p. 112-124, dez. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015221862>

LUIGI, André Santos; SOUZA, Rodolfo de. Frantz Fanon e a ontologia negra. *Revista Reflexão e Prática*, número 104. São Paulo. 2015.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brazilense, 2011.

MBEMBE, Achille. *A Universalidade de Frantz Fanon*. Lisboa: artafrica, Universidade de Lisboa, 2012. Disponível em: <http://artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=36#_32> Acesso em 16 de agosto de 2014.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor de Azevedo (Dissertação) Mestrado. Orientação: Hilda Machado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação*. UFF, Niterói, 2006.

MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2003.

NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: EDITORA34, 2004.

NOVA, CRISTIANE. *O cinema e o conhecimento da História*, in: *Olho da História: Revista de História Contemporânea*, VI.1, nº 1, Salvador/Bahia, nov.1995.

PINHEIRO, Advanir Aparecida. *O espelho quebrado da branquitude: aspectos de um debate intelectual, acadêmico e militante*. São Leopoldo, Casa Leiria. 2014.

PENAFRIA, Manuela. *Ouvir imagens e ver sons. VII Encontro de cinema e música (s)*. Dez.2003, Cine Clube de Faro-Portugal. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em: 13 nov.2018.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A revolução em película: Uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A revolução em película: a relação cinema-história e a transformação do paradigma historiográfico*. Porto Alegre 2015, tese de doutorado (Programa de Pós- Graduação em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Introdução crítica à sociologia brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Redução Sociológica.3 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

RAMOS, Alberto Guerreiro; NASCIMENTO, A.; et al. Relações de raça no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Quilombo, 1950

RAMOS, Alberto Guerreiro. Impostura e relações de raça. Diário de Notícias, Suplemento Literário. Rio de Janeiro,20 dez. 1953.

RAMOS, Alberto Guerreiro. A Unesco eu negro carioca. Diários de Notícias, Suplemento Literário. Rio de Janeiro,20 dez. 1953.

SARMIENTO, Domingo Faustino. Facindo o civilización o barbárie. Buenos Aires: Editorial Sopena, Argentina, 1952.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção na branquitude paulistana [doi:10.11606/T.2012.tde21052012-154521]. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2012. Tese de Doutorado em Psicologia Social. [acesso em 2019-12-09].

SHOHAT, Ella; STAN, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naiyf, 2006.

SHAWARCZ, Lilia Moritz. O Espetáculo das Raças. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Companhia Das Letras, São Paulo,

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Sobre o autoritarismo Brasileiro. Ed. Companhia Das Letras, São Paulo, 2019.

SOUZA, Jessé. A elite do atraso. Rio de Janeiro, Ed. Leya, 2017.

STAN, Robert. Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na cultura e no Cinema Brasileiros, Edusp, São Paulo, 2007.

STAN, Robert. Introdução a Teoria do Cinema. Campinas: Papyrus Editora,3ed, 2009.

TAMBÉM SOMOS IRMÃOS, direção: José Carlos Burle, Roteiro: Alinor Azevedo, Rio de Janeiro, Atlântida Cinematográfica, 1949. <https://www.youtube.com/watch?v=cta42-fwhPA>.

THOMPSON, John B. Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis: Editora Vozes,9ed,2011.

WARE, Vron (2004a), “Introdução: O poder duradouro da branquidade ‘um problema a solucionar’”, in WARE, Vron (org.) (2004), 7-40.

_____ (2004b), “Pureza e perigo: raça, gênero e histórias do turismo sexual,” in WARE, Vron (org.) (2004), 283-305.

_____ (org.) (2004), Branquidade: identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond.

VELHO, Gilberto.org. Desvio e divergência: uma crítica da patologia social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

VIGOYA, Mara Viveros.Publicado en: Careaga, Gloria. Memorias del 1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe La sexualidad frente a la sociedad. México, D.F., 2008. <http://www.ilef.com.mx/memorias%20sexualidad.%20lilia%20monroy.pdf>.Rev.latinoam.estud.fam. Vol. 1, enero - diciembre, 2009. pp. 63 – 81.

ANEXO 1 - FICHA TÉCNICA DO FILME TAMBÉM SOMOS IRMÃOS

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023749&format=detailed.pft>

TAMBÉM SOMOS IRMÃOS

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material

35mm, BP, 85min, 2330m, original 24q

Data e **local** de **produção**

Ano: 1949

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Produto Brasileiro: B0700637200000 de 18.01.2007.

Sinopse

Dois irmãos negros, Renato e Moleque Miro (ou simplesmente Miro) viveram a infância na casa de Sr. Requião, que também adotou duas crianças brancas, Marta e o pequeno Hélio. As limitações aos negros se acentuaram ao fim da infância, transformando-se em verdadeiras humilhações. Renato a tudo se submete, porque ama Marta em segredo e quer terminar seus estudos de advocacia. Ao contrário de Miro que, sem pretensões e estímulo, abandona o lar e vai viver no morro entre marginais. Renato, compositor nas horas vagas, também nutre grande ternura pelo irmão branco caçula Hélio, que interpreta suas canções. Morando na mesma favela que Miro, Renato se forma em Direito e tem como primeira causa a defesa do próprio irmão, já um marginal detido. Um requintado vigarista, Walter Mendes, se aproxima de Marta e do Sr. Requião para aplicar um golpe. Renato descobre a trama e procura o Sr. Requião para impedir o pior, mas o velho o escorraça alegando ciúme da sua parte. Na noite do pedido de casamento, Renato tenta pela última vez impedir Walter Mendes. Após ríspida discussão e agressão física, Walter Mendes saca um revólver e Renato tenta desarmá-lo, mas a arma dispara atingindo mortalmente o vigarista. Dado os antecedentes, a culpa recai sobre Miro, que imediatamente é preso. Ao saber que o irmão foi detido em seu lugar, Renato se entrega. Hélio, que assistira perplexo ao trágico desfecho, conta a Marta o que presenciou. Mas ele sabe que por ser menor o seu depoimento não terá valor jurídico, e que só ela poderá salvar Renato. Marta reluta, mas acaba depondo a favor de Renato. Ainda traumatizada pelo drama, Marta diz a Renato que nada tem a agradecer-lá, pois fez o que lhe pareceu justo e prefere que ele não a procure nunca mais.

Gênero

Drama

Termos descritores

Discriminação; Negro; Crime; Família

Descritores secundários

Homicídio; Justiça; Adoção

Termos geográficos

Rio de Janeiro - DF

Prêmios

Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, 1949, RJ, de Melhor Ator para Otelo, Grande..
Revista A Cena Muda, 1949, RJ, de Melhor Atriz para Nunes, Vera.

Produção

Companhia(s) produtora(s): Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.

Distribuição**Companhia(s) distribuidora(s):** U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.**Argumento/roteiro****Argumento:** Azevedo, Alinor**Roteiro:** Azevedo, Alinor**Direção****Direção:** Burle, José Carlos**Assistência de direção:** Machado, Roberto**Fotografia****Direção de fotografia:** Brasil, Edgar**Cinegrafista:** Dusek, George**Som****Direção de som:** Coutinho, Jorge**Sonografia:** Coutinho, Jorge**Montagem****Montagem:** Noya, Waldemar**Direção de arte****Cenografia:** Lounine, Nicolau**Dados adicionais de direção de arte****Decoração:** Lopes, Murilo**Maquiagem:** Assis, Diva de; Rzepecki, Eric**Música****Música:** Panicalli, Lírio**Direção musical:** Panicalli, Lírio**Trilha musical:** Panicalli, Lírio**Dados adicionais de música****Música de:** Burle, José Carlos**Canção****Título:** Era uma vez;**Autor da canção:** Burle, José Carlos;**Título:** Quase nada;**Autor da canção:** Burle, José Carlos;**Título:** Vida não vale nada, A;**Autor da canção:** Otelo, Grande e Almeidinha;**Título:** Amapola**Autor da canção:** Lacalle**Identidades/elenco:**

Otelo, Grande (Moleque Miro)

Camargo, Aguinaldo (Renato)

Nunes, Vera (Marta)

Dória, Jorge (Walter Mendes)

Oliveira, Sérgio de (Sr. Requião)

Rayol, Agnaldo (Hélio)

Valadão, Jece (garçom)

Souza, Ruth de (prostituta)

Iorio, Atila (delegado)

Goulart, Jorge

Murad, Aniz

Labella, Aurora
 Coutinho, Belci Moraes
 Andrade, Carlos Navarro de
 Lemos, Cory
 Tarcitano, Esther
 Santos, Francisca Souza dos
 Paraná, Joziel
 Pinto, Jayme
 Boa Vista, João
 Silva, João
 Fernandes, João Santos
 Lopes Filho, José M.
 Gonçalves, Marina
 Magalhães, Nelson
 Paladino, Neuza Eloisa
 Oliveira, Otávio M.
 Celestino, Paulo
 Barros, Renato Pereira de
 Sinatti, Sophia M.
 Augusta, Leonora
 Teixeira, Ilena

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

CB/Transcrição de letreiros-cat

FCB/FF

JCR/NBC

AV/ICB

CS/FF

FSN/MCB

SA/EMP

Filme Cultura, 40

ALSN/DFB-LM

ALSN/AECB

Programadora Brasil/5

Site, Ancine, disponível em:

<http://sad.ancine.gov.br/obrasnaopublicitarias/pesquisarCpbViaPortal/pesquisarCpbViaPortal.seam>, acesso em: 23.01.18.

Fontes consultadas:

ACPJ/I

Observações:

CB/Transcrição de letreiros apresenta nos letreiros iniciais: "<Souza, Ruth de> (T. E. Negro)", que significa <Teatro Experimental do Negro>. <Camargo, Aguinaldo> e <Teixeira, Ilena> também participaram do TEN.

ALSN/AECB informa ser a estréia de <Rayol, Aginaldo> nos cinemas, aos doze anos de idade.

Programadora Brasil/5 informa que a obra participa do <Programa 192>, intitulado <Também somos irmãos>.