

A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro

NOEL DOS SANTOS CARVALHO^I

e PETRÔNIO DOMINGUES^{II}

A PARTIR da década de 1950, emergiram novas ideias, novos projetos e novas perspectivas no cinema brasileiro. Ocorreu uma espécie de tomada de consciência cultural e política na nova geração de artistas e profissionais da área, que aspiravam por produções mais originais e conectadas à realidade nacional. Assim, abria-se uma conjuntura favorável ao surgimento de novos projetos, capazes de levar para as telas de cinema do país propostas temáticas e narrativas engajadas, que retratassem os dilemas, os impasses e os desafios da nação. No plano político-ideológico, o país vivia o ufanismo nacionalista do tempo da experiência democrática – da redemocratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964 –, quando a expansão capitalista, impulsionada pelo desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) e, mais tarde, pelo populismo dos presidentes Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961-1964), gerava um clima de otimismo, euforia e anseio de um futuro melhor, com direito a industrialização, distribuição de renda, pleno emprego, participação política, educação, moradia e reforma agrária. É nesse contexto que apareceu o Cinema Novo, um movimento artístico-cultural caracterizado pelo projeto de criar um “moderno” e “autêntico” cinema brasileiro, que descolonizasse a linguagem dos filmes e abordasse criticamente o subdesenvolvimento, as desigualdades sociais, a penúria dos segmentos subalternos, as contradições e outras mazelas do país. Não é fortuito que os realizadores do Cinema Novo – como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Ruy Guerra e Valter Lima Jr. –, quase todos muito jovens, eram filiados ou simpatizantes do Partido Comunista do Brasil (PCB), com passagem pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Em comum, eles comungavam da crença de que seus filmes deveriam enfeixar a gramática do engajamento, da pesquisa estética, da cultura popular e do nacionalismo (Galvão; Souza, 1984).¹

“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”

O Cinema Novo foi um divisor de águas no cinema brasileiro. Reivindicou para si mudanças na crítica, na estética e no modo de realização de filmes que re-

definiram a produção posterior. Esteve em sintonia com o cinema moderno que emergiu no final da Segunda Guerra Mundial, especialmente com as experiências formais da *Nouvelle Vague* francesa e com a reflexão política advinda do cinema neorrealista italiano, que na época vivia o auge de seu prestígio internacional. Cinema feito nas ruas, interpretado por pessoas comuns, com temas populares, numa linguagem ao mesmo tempo realista e poética, o neorrealismo italiano já tinha feito escola no Brasil, influenciando cineastas e críticos mais velhos, como Alex Vianny, Carlos Ortiz, Roberto Santos e Nelson Pereira dos Santos. Já em âmbito nacional, o Cinema Novo estabeleceu uma clivagem com o que vinha sendo feito até então, contrapondo-se tanto às chanchadas – a marca registrada do estúdio Atlântida – quanto à produção da Cia. Cinematográfica Vera Cruz.²

Verifica-se, assim, que o Cinema Novo delineou novos caminhos e perspectivas para o cinema brasileiro. Esforçando-se por colocar um ponto final na era dos grandes estúdios nos moldes da indústria de Hollywood, preconizou a necessidade imperiosa de se criar um cinema mais independente, do ponto de vista tanto comercial como estético. “O cinema”, pondera Marcelo Ridenti (2014, p.70), “estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”. Com uma câmara na mão e muita imaginação e criatividade, os jovens cineastas abraçaram projetos de filmes inovadores, que denunciavam a condição de subdesenvolvimento do país e alinhavam-se ao espírito libertário e radical dos anos 1960. Nesse novo cenário – de ideias e realizações “desalienantes” – floresceram pautas orientadas no sentido de estabelecer uma confluência entre os rumos do país, nas esferas econômica e social, e os anseios nacionalistas do setor cinematográfico. Foi nesse momento que a sétima arte passou por transformações estéticas e culturais profundas em terra *brasilis* e teve no cineasta Glauber Rocha seu maior representante-símbolo. Sem dúvida, o Cinema Novo impulsionou uma revitalização das atividades cinematográficas no país, tendo no horizonte o projeto de se valer do cinema como instrumento para mudar a realidade de uma nação marcada pelas contradições do “Terceiro Mundo”.³

Com efeito, a problemática racial não foi negligenciada pelo contexto de revisões críticas, inflexões e demarcações de fronteiras instituídas pelo Cinema Novo. Os cineastas e críticos ligados ao movimento rejeitavam a maneira como as chanchadas encenavam as relações raciais no Brasil: os artistas brancos ocupavam o primeiro plano e o ator negro (como Grande Otelo, Colé, Blecaute) assumia um papel secundário e não raras vezes estereotipado. Os cinemanovistas também abominavam a forma como as produções da Vera Cruz enfocavam as relações raciais, já que os negros amiúde ficavam ausentes das películas ou somente atuavam em pontos subalternos. De fato, havia pouco espaço para a diversidade racial na Vera Cruz. Em geral a “etnia (e o *ethos*) dominante era a do Brasil europeu”. A marca de suas produções “em termos das fisionomias

escolhidas e das paisagens exibidas” estava em estreita sintonia com “as normas estéticas, industriais e mesmo topográficas da Europa e da América do Norte” (Stam, 2008, p.207).⁴

Diferentemente disso, o negro e aspectos de sua história e cultura aparecem representados na maioria dos filmes da primeira fase do Cinema Novo,⁵ cuja temática girava em torno basicamente do Nordeste, do litoral e da favela. É o que vemos em filmes como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Cinco vezes favela* (Carlos Diegues, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo, 1964), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). E também nos filmes que, rigorosamente, não pertenceram ao movimento, mas lhe foram contemporâneos como *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) (Carvalho, 2005, p.68).

Neste artigo, colocaremos em tela como a problemática do negro foi veiculada e debatida no cinema brasileiro, não mediante os filmes produzidos pelo Cinema Novo, mas a partir de dois textos-manifestos de cineastas e críticos vinculados ao movimento: David Neves e Orlando Senna. Se esses autores convergem em considerar que o Cinema Novo ressignificou a representação do negro no cinema brasileiro, divergem quanto ao nível dessa ressignificação. A ideia, portanto, é fazer uma análise comparativa das duas primeiras investigações sobre a presença negra na história do cinema brasileiro.

A genealogia do “filme negro”

Em 1965 realizou-se na Itália, na cidade de Gênova, a V Resenha do Cinema Latino-Americano. As Resenhas eram promovidas pelo Columbianum, entidade dirigida pelo padre jesuíta Ângelo Arpa, e tinham suas atenções voltadas ao Terceiro Mundo, especialmente para a América Latina. A V Resenha fez parte do congresso Terzo Mondo e Comunità Mondial e reuniu intelectuais da América Latina e África. Do Brasil participaram alguns dos principais articuladores do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Gustavo Dahl, David Neves, Paulo César Saraceni, além de intelectuais e artistas como Antonio Candido, Arnaldo Carrilho, João Guimarães Rosa, Luís Carlos Saldanha e Sérgio Ricardo. O Cinema Novo recebeu uma mostra retrospectiva e mesas-redondas foram montadas para a discussão acerca da sétima arte no Brasil e no Terceiro Mundo.

O evento foi fundamental para o movimento, principalmente no que se refere à legitimação que recebeu da crítica estrangeira, notadamente europeia (francesa e italiana) (Viany, 1965). Nele Glauber Rocha apresentou sua tese *Uma estética da fome*, que posteriormente acabou se tornando uma espécie de manifesto do grupo. Escrita no bojo de um amplo debate acerca da libertação nacional dos povos colonizados, a tese rejeitava veementemente os filmes com “objetivos puramente industriais” e evocava um cinema com baixo orçamen-

to, comprometido com as “causas importantes de seu tempo”, sem falar que defendia o papel de vanguarda do Cinema Novo no processo de renovação da linguagem cinematográfica (Rocha, 1965).

Em uma das mesas de debate no evento, David Neves apresentou a tese intitulada *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*. Crítico de cinema respeitado na imprensa do eixo Rio-São Paulo, com experiência de assistente de direção, montador, coordenador de produção, Neves era um dos idealizadores e grandes divulgadores do Cinema Novo, “tornando-se testemunha e cronista de sua evolução, e fatos de sua vida permearam a trajetória do movimento”. Defendia um cinema de intervenção, do cinema como ação política, de tomada de consciência das questões candentes da nação, ao mesmo tempo que investia na aproximação do Cinema Novo com o signo do samba improvisado, com seu despojamento capaz de emanar a “poesia do real, da crueza, do drama, da pobreza, da infelicidade” (Neves, 2004, p.214).⁶

A tese de David Neves oferece uma visão privilegiada sobre o modo como a questão racial foi formulada pelo Cinema Novo. Inicialmente, ele admite o desconhecimento no tocante à existência de filmes realizados por autores negros no “panorama cinematográfico brasileiro”, mas destaca a existência de um cinema de assunto negro no Brasil – que, na verdade, seria “quase sempre uma constante, quando não um vício ou uma saída inevitável” –, apontando as três maneiras como o tema vinha sendo tratado até aquele momento:

A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanentes; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro de seu contexto. (Neves, 1968, p.75)

Mesmo reconhecendo que a “manifestação de um cinema negro quanto ao assunto foi até hoje [1965] episódica e só tem sido abordada como via de consequência”, Neves aposta no encontro entre o cinema de autor e a pesquisa cultural para buscar definir as premissas de um cinema negro. Para tanto se detém na análise de cinco filmes realizados até aquele momento: “no panorama cinematográfico brasileiro, emergiram cinco filmes que serão [...] as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil. Os filmes são: *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Aruanda*, *Esse mundo é meu* e *Integração racial*” (Neves, 1968, p.75-6). Vejamos como Neves aborda o “assunto negro” em cada um deles.

Em torno de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964) gira a maior parte do argumento. O primeiro desses filmes mostra a história de uma pequena (e subdesenvolvida) comunidade de pescadores no litoral baiano, cujos antepassados vieram da África como escravos. Um dia apa-

rece por lá um negro chamado Firmino, que depois de muitos anos vivendo na cidade grande volta à comunidade onde fora criado e tenta libertar os moradores da condição subalterna, da influência do misticismo e da religião, especificamente o candomblé, que ele considera um fator de alienação, de atraso, quando não de legitimação do sistema de opressão social. Firmino, com suas ideias libertárias, entra em choque com Aruã, um jovem “protegido” por Iemanjá e destinado a herdar o lugar do mestre. No final ambos travam um duelo de capoeira. Firmino sai vitorioso e Aruã fica desacreditado na comunidade. Segundo David Neves, embora *Barravento* não tenha sido intencionalmente voltado à discussão da temática negra, acaba fazendo-o por “via indireta”. Chama a atenção para o caráter religioso do filme que remeteria diretamente ao afro-brasileiro e aos seus costumes. Curiosamente, refere-se também ao inconsciente e ao “temperamento tão naturalista” de Glauber Rocha, através do qual as teses negras afloram:

A história de *Barravento* é um pouco agitada e parecida ao aspecto formal do filme. Mais uma vez aqui, a intenção não foi a pesquisa de um ambiente negro, mas das consequências do misticismo e das crenças, de uma coletividade de pescadores do litoral baiano. O fator negro não é a tecla sobre a qual se calca diretamente, mas suas harmonias fazem, por via indireta, vibrar as cordas às quais aquele fator está mais ligado. Assim, tratando-se do misticismo (candomblé, iemanjá, etc.) não fala diretamente do negro? Quantas referências não se fazem aos territórios de além-mar de onde todos vieram? A impressão que agora se extravasa é a de que nada além de costumes negros se passa em *Barravento*, isto é, que procurando negar, chegamos à afirmação de um fato.

A verdade é que, sendo um filme nascido num temperamento tão naturalista como de Glauber Rocha, as manifestações inconscientes suplantam as demais e o que era uma linha narrativa lógica, a análise racional de fenômenos concretos e decorrentes — o misticismo e o subdesenvolvimento — sem a pesquisa de suas causas, passa a ser um emaranhado de ideias onde as teses negras, a violência negra, a indolência, o africanismo afloram com toda a força e buscam a prioridade no sentido geral do contexto do filme. À diferença dos demais, *Barravento* é um filme negro à outrance e, não fora a existência de *Ganga Zumba*, seria a melhor e mais elucidativa obra do gênero, no cinema brasileiro. (Neves, 1968, p.76)⁷

Já *Ganga Zumba* (1964), filme dirigido por Carlos Diegues, retrata (e celebra) a resistência negra e a vida do primeiro líder do Quilombo dos Palmares. A trama começa num engenho de cana-de-açúcar, no Nordeste brasileiro no século XVII, quando muitos escravos fogem dos senhores portugueses e constroem comunidades autônomas chamadas de quilombos, das quais a principal foi a de Palmares, situada na Serra da Barriga. Ali os negros viviam num ambiente de liberdade, preservando sua cultura e religiosidade (danças e rituais de origem africana). Para David Neves (1968, p.77-8), *Ganga Zumba* seria um filme negro por excelência, pois foi “inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema

da cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se imortalizam por ela. Num sentido restrito esse é o único filme de assunto negro feito pelo Cinema Novo”.⁸

Do ponto de vista do crítico e cineasta, *Aruanda*⁹ (Linduarte Noronha, 1960) faz par com *Ganga Zumba* no que tange à temática do quilombo. Vale assinalar que o filme-documentário *Aruanda* remete-se à história de uma comunidade de ex-escravos dos oitocentos na Serra do Talhado, na Paraíba, e visita a região, quase um século depois, flagrando parte de seus remanescentes: famílias de camponeses negros que sobrevivem do algodão, plantado pelos homens, e cerâmica, obra das mulheres. *Aruanda* e *Ganga Zumba* eram, na concepção de David Neves, os únicos filmes que enveredavam pelo “assunto negro” no começo dos anos 1960. No entanto, o primeiro deles é identificado como uma obra primitiva: “Com uma simplicidade que lhe extirpa toda a lógica, porém, que lhe faz crescer o interesse transpirado, *Aruanda* progride tosco, fazendo como um leal nordestino, da humildade, a sua arma mais perigosa. Um quilombo no Brasil, hoje!” (Neves, 1968, p.78-9).

Sobre *Esse mundo é meu* (Sergio Ricardo, 1964) – filme que narra as histórias (e idiosincrasias) de dois trabalhadores favelados do Rio de Janeiro: um negro e engraxate; o outro branco e operário de uma metalúrgica –, Neves (1968, p.79) destaca sua intenção de explorar um tema antirracista. E seleciona quatro características da película: “a) primitivismo formal; b) força natural e espontânea; c) musicalidade e ritmos contraditórios; d) problemas raciais”. Já no que concerne ao documentário *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964) – que aborda a problemática da formação étnico-racial brasileira a partir de depoimentos de pessoas negras, brancas, mulatas, portuguesas e japonesas, recolhidos nas ruas e bairros do Rio de Janeiro, sobretudo –, o crítico e cineasta assinala:

Integração racial, de Paulo César Saraceni, finalmente passa um nível ainda acima de *Ganga Zumba* com o intuito de indagar o provável espectador sobre os problemas aos quais a cor está ligada não necessária, mas tipicamente [...]. Nos momentos em que o tema negro dele participa verifica-se que pela primeira vez se procura um juízo crítico (digo “pela primeira vez” porque *Ganga Zumba* era mais um decantar as qualidades e possibilidades dos negros, pois já partia das origens) a respeito do problema e sua situação atual no Rio e indiretamente no Brasil. (Neves, 1968, p.79)

Conforme postula Neves, o Cinema Novo inaugura uma preocupação cinematográfica com a representação do negro, produzindo filmes com a missão de denunciar e combater a miséria, as injustiças de classe e a condição de alienação em que vivia o povo brasileiro. Não é de estranhar que seus diretores buscaram levar para as telas os recantos marginais da vida brasileira – o sertão e as favelas –, lugares onde as mazelas e “contradições sociais no Brasil apareciam da forma mais drástica e onde, não por coincidência, negros, mulatos e mestiços

estavam desproporcionalmente presentes”. É nesse sentido que eles impulsionaram o “começo de um cinema simbolicamente ‘negro’” (Stam, 2008, p.267),¹⁰ no qual se evitam a indiferença em relação às questões raciais e o exotismo no trato da cultura afro-brasileira.

De acordo com David Neves, os filmes do Cinema Novo são antirracistas porque: 1) não representam o negro como fizeram os filmes até aquele momento; e 2) produzem uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor seja percebida ou tenha a “menor importância”. Em vista de desenvolver esse segundo argumento, menciona o caso de *Barravento* (1962), para mostrar como o protagonista do filme Firmino (negro) é o porta-voz do cineasta (branco). O crítico e cineasta chama a atenção ainda para a identificação do público com um personagem negro: “Outro dado importante a ser notado é o fato de ter o elemento escolhido para porta-voz sido um elemento de cor e o complexo processo afetivo de identificação do público (das metrópoles, sobretudo) ter de funcionar relativamente ao destino de um líder negro” (Neves, 1968, p.77).

Neves conclui sua tese propondo uma pequena genealogia do “filme negro”. Com esse intuito ele recupera a memória de Alinor Azevedo, um jornalista e roteirista carioca que, além de ter contribuído para a “transição do cinema tradicional em cinema novo”,¹¹ seria o pioneiro na incursão pelo “assunto negro” no cinema brasileiro (Neves, 1968, p.80). Alinor foi o roteirista dos filmes *Eles vivem* (1941), “sobre os negros da favela e as profissões específicas da cor”; *Moleque Tião* (1943), a respeito da vida e carreira artística do ator negro Grande Otelo,¹² e *Também somos irmãos* (1949), que conta a história de dois irmãos negros – adotados e criados por um senhor branco abastado – e seus dramas ao longo da vida relacionados à cor, à *raça* e à discriminação racial. O filme rompe, assim, com o tabu de não falar abertamente das tensões raciais na sociedade brasileira.

A recuperação de Alinor Azevedo deve ser vista como uma seleção orientada pelas ideias do grupo cinemanovista posicionadas em rota de colisão com a cinematografia que se produzia na época, como a chanchada, por exemplo. Daí a omissão do nome de José Carlos Burle, que, embora diretor dos dois últimos filmes citados, era identificado com a chanchada. De fato, Alinor Azevedo tinha um perfil muito próximo ao dos realizadores do Cinema Novo: fora militante do Partido Comunista do Brasil e defendia, mesmo dentro da produtora Atlântida, um cinema popular e a serviço das causas sociais. Há grande semelhança estilística entre *Também somos irmãos* (1949) e o filme de Nelson Pereira, *Rio Zona Norte* (1957).¹³ Mais tarde, Alinor Azevedo escreveu o roteiro de *Assalto ao trem pagador* (1962), filme de Roberto Farias.

Na genealogia inventada por David Neves (1968, p.81), “*Moleque Tião* (1943) e *Também somos irmãos* (1949) correspondem, quanto ao tema, respectivamente a *Barravento* (1962) e *Ganga Zumba* (1964)”. Estranha-nos que ele

não tenha mencionado os filmes dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), filmes nos quais o negro aparece representado – como sujeito integrante de uma massa multirracial de brasileiros marginalizados e excluídos socialmente – e que foram imediatamente identificados como fazendo parte do movimento do Cinema Novo.¹⁴

Seja como for, algumas ilações podem ser feitas a partir da tese de Neves: primeiramente, o Cinema Novo instituiu uma forma de abordar o negro como tema ou assunto sem os preconceitos anteriores (indiferença, exotismo, apelo comercial ou racismo). Isso não significa dizer que a cor dos personagens ocupava o eixo principal das narrativas, apesar de não ser negligenciada, tanto que os filmes promovem a identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros. Ao refletir sobre *Barravento* (1962), escreve Neves (1968, p.77): “Na maioria das vezes a cor não é percebida objetivamente, pois se tornou uma presença natural e de menor importância”; segunda ilação: os termos “cinema de assunto negro”, “cinema negro” e “filme negro” são utilizados indistintamente para se referir às películas cujos enredos abordam aspectos ligados à vida da população afro-brasileira, como a religiosidade (*Barravento*), a história (*Ganga Zumba, Aruanda*) e o preconceito racial (*Integração racial, Esse mundo é meu*); terceira e última ilação: a argumentação de Neves está alinhada às investidas mais gerais do grupo Cinema Novo nas suas estratégias de diferenciação em relação aos filmes da Vera Cruz (considerados racistas) e aos filmes de chanchada da Atlântida (tidos como comerciais e disseminadores, quer dos exotismos, quer dos estereótipos).

“Preto e branco”: o negro como povo

Com a implantação da ditadura civil-militar em 1964, o Cinema Novo se viu atingido pelo novo contexto histórico, de autoritarismo, intolerância, censura e perseguições. Os diretores continuaram a enfatizar os dilemas, as contradições e as injustiças da sociedade brasileira, todavia passaram a reconhecer o malogro das utopias transformadoras presentes na primeira fase do movimento. Suas estratégias narrativas tornaram-se herméticas – pouco dialogando com os espectadores brasileiros – e não se renovaram.¹⁵ Talvez o filme mais representativo desse momento tenha sido *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Empregando uma linguagem estética experimental e delirante, o diretor esculpiu um painel alegórico do Brasil, reunindo uma série de elementos de sua cultura política: populismo, corrupção, ambiguidades (da esquerda e da direita), uso da força militar, problemas sociais (falta de reforma agrária, desemprego, fome) e desesperança num projeto nacional alternativo. “O sonho acabou”, afirma Ismail Xavier (1993, p.32). “A revolução está fora do alcance”, eis o sentimento dominante no meio artístico-cultural.

Durante a década de 1970, o Cinema Novo vivia muito mais dos feitos do passado do que de realizações do presente. No limite, pode-se dizer que a marcante experiência dos jovens cineastas havia terminada. Isso não impediu

que, em 1979, Orlando Senna (1979), um remanescente cinemanovista, publicasse “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”. Jornalista, roteirista e especializado na crítica cinematográfica, Senna foi um dos principais agitadores do Cinema Novo na Bahia, seu estado natal. Posteriormente, aderiu à nova onda que se formou no cinema brasileiro, batizada de *udigrudi* (de *underground*) ou Cinema Marginal. Jovens cineastas (como Rogério Sganzerla, Maurice Capovilla, Carlos Reichenbach, Júlio Bressane e Neville D’Almeida) começaram a fazer filmes transgressores, debochados à luz da contracultura e despojados dos valores e princípios contidos nos paradigmas políticos vigentes (tanto de esquerda quanto de direita). Embora filhos do Cinema Novo, inventavam uma estética própria, “filmes urbanos em preto-e-branco, com uma encaenação enganosamente desleixada e tendente a focar os mais marginalizados da sociedade, os bandidos, os loucos, os lúmpens” (Leal, 2008, p.152).¹⁶ Os filmes do Cinema Marginal “exibiam negros ocasionalmente, mas em geral como símbolos sinedóquicos evocativos da pobreza do Terceiro Mundo” (Stam, 2008, p.356-7).¹⁷ Polivalente, Orlando Senna dirigiu nos *anos de chumbo* entre outros filmes *Iracema – uma transa amazônica* (em parceria com Jorge Bodansky, 1974), longa que somente foi liberado pela censura brasileira em 1980, *Gitirana* (1975) e *Diamante Bruto* (1977).

No artigo “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”, de 1979, Senna examina a representação do negro na história do cinema nacional até aquele instante. Para tanto, dividiu a história da sétima arte aqui em três fases, utilizando-se de metáforas raciais. A primeira corresponde ao “cinema branco” e vai de 1898 até 1930. Para o autor essa fase foi caracterizada pelo etnocentrismo de um modelo branco europeu em que se evitou a representação do negro nos filmes (Senna, 1979, p.213). A segunda fase é a do “cinema mulato” e ocorreu após a Revolução de 30. Foi influenciada pela emergência dos paradigmas raciais inaugurados na década de 1930, sintetizados no livro de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala* (1933). Seu ápice deu-se principalmente com os dramalhões e as chanchadas produzidas pela Atlântida. A avaliação desse período não é imparcial e, como na tese de David Neves, aponta para o caráter comercial e de exploração do exotismo dos filmes produzidos nesse período:

No alvorecer dos anos 50 o cinema brasileiro tem uma concepção meramente epidérmica do negro: principalmente a fêmea negra (como reflexo do machismo de nossa sociedade) é apresentada e oferecida como objeto de prazer. A incidência dessa utilização do corpo negro cresce geometricamente da chanchada da Atlântida até a pornochanchada dos anos 70, que ocorre na mesma época em que a “indústria da mulataria” se organiza e aumenta seus lucros. Em toda uma linha de comédia a mulher negra é vista numa situação de senzala, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida (a presença de um ator do porte de Grande Otelo nesta linha de comédia não é bastante para descaracterizar esse tratamento — mesmo porque a lucidez, o talento e a garra dos nossos grandes artistas

negros nunca conseguiram furar o bloqueio que o cinema impõe às suas aspirações e reivindicações). Difundindo uma imagem colonial e estereotipada do negro — animal de carga ou objeto sexual — esta parcela do cinema brasileiro evoca e confirma o sentido pejorativo da palavra mulato (que vem de mula). (Senna, 1979, p.215)

A terceira fase estipulada por Orlando Senna é a do Cinema Novo, fase designada de “negro/povo”. Diferentemente de David Neves, aqui a linha de continuidade é buscada nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), e não na contribuição cinematográfica de Alinor Azevedo, roteirista das películas *Eles vivem* (1941), *Moleque Tião* (1943) e *Também somos irmãos* (1949). Na opinião de Senna, os filmes do Cinema Novo não produzem imagens e representações centradas no “assunto negro” ou na problemática racial, como aponta a tese de Neves. Esse movimento se apropriaria ontologicamente do negro como metáfora de povo – pobre, favelado e oprimido: “No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em *Rio Zona Norte*, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos” (Senna, 1979, p.216).

Apesar dessa limitação, o Cinema Novo teria significado uma mudança substancial na abordagem da questão racial, principalmente se comparado aos filmes do período anterior. Senna, porém, observa que se trata de um cinema ligado aos projetos políticos da esquerda ortodoxa (leia-se: Partido Comunista do Brasil), em que as representações do negro eram vistas como secundárias ou subsumidas às lutas de classes que marcaram o período: “Uma proposta essencialmente política onde qualquer preocupação diversificante (como a questão racial) poderia obscurecer o verdadeiro ponto a ser discutido — as classes sociais e a dependência” (Senna, 1979, p.217).

Como fizera David Neves, Senna destaca *Barravento* (1962) e *Ganga Zumba* (1964) como as duas principais representações do negro feitas pelo Cinema Novo: “Pelo próprio assunto e pelo tratamento que lhe é dado, pela imagem propositiva do negro em sua luta libertária, *Ganga Zumba* compõe (completa) com *Barravento* a indicação ideológica básica do Cinema Novo no que diz respeito ao Negro Brasileiro” (Senna, 1979, p.219). A revalorização da história do negro ganharia abrigo, especialmente, em *Ganga Zumba*, filme cujo mérito foi fazer um “resgate pelo cinema (ou pela cultura dominante) do peso e da projeção histórica do negro na formação do país” (ibidem).

Já em *Barravento*, Senna ressalta sobretudo a identidade cultural afro-brasileira. Entendendo que o filme pauta uma discussão sobre a alienação (que era a regra das resenhas sobre o filme na época), o cineasta baiano levanta uma hipótese interessante sobre o conflito entre Aruã e Firmino, os dois personagens negros principais do filme. Sugere que a luta de capoeira entre eles pode ser interpretada como um desafio de Aruã à identidade étnico-racial de Firmino, já

que este ficara ausente da comunidade de negros pescadores, morando na cidade. No plano simbólico, seria uma forma de a comunidade testar e manter seus valores étnico-raciais mais arraigados. O conflito Aruã *versus* Firmino expressaria, assim, uma tensão entre a manutenção da identidade dos negros e a sua descaracterização, para não dizer alienação, advinda da cidade e personificada em Firmino.

Senna não desenvolve essa hipótese a respeito de *Barravento*. Convém, entretanto, frisar as observações do crítico Ismail Xavier, para quem o filme não comporta um discurso unívoco do tipo revolucionário, nos termos do Centro Popular de Cultura. Ao contrário, nele oscilam dois níveis discursivos e que atuam em pé de igualdade. A dimensão mágica e religiosa (espaço simbólico das crenças da comunidade) se entrelaça à dimensão racional e libertária de Firmino, o personagem principal que recorre à feitiçaria e às crenças mágicas do candomblé para provocar o *Barravento*, a metáfora da revolução. Se assim for, o dado racial não é inconsciente e tampouco secundário, como aponta David Neves, mas está no centro do discurso político de *Barravento* (Xavier, 1983, p.41).¹⁸

Da análise de Orlando Senna salientamos duas coisas. Primeiramente, apesar de ter escrito o seu artigo no final da década de 1970, quando já havia transitado pelo cinema *udigrudi* ou marginal, sua revisão acerca da representação do negro nos filmes nacionais é totalmente orientada pelo programa do Cinema Novo. Suas divisões em três etapas históricas obedecem à agenda do movimento, que inclusive se espalhou em muitas das análises que se debruçou sobre a história do cinema brasileiro.¹⁹ A segunda coisa digna de nota no artigo de Senna é a constatação do limite ideológico da representação do negro no Cinema Novo. “O negro é povo no Brasil”, proclamou o sociólogo Guerreiro Ramos em 1957 (Ramos, 1995, p.200). Sua sentença famosa talvez traduza, na opinião de Senna, as representações do negro no Cinema Novo, cujas produções levaram para a tela poucos tipos de “pobre” e “oprimido”: o camponês, o trabalhador, o favelado, o migrante, o nordestino, o sambista e o favelado. Ou seja, a questão do negro ficaria diluída nas contradições sociais da nação, não assumindo, assim, primazia para os cineastas daquele movimento. Essa situação só viria a se alterar, pelo olhar de Senna, com o aparecimento de diretores oriundos da comunidade negra, como Zózimo Bulbul, Valdir Onofre e Antonio Pitanga, diretores que no final da década de 1970 já haviam realizado seus primeiros filmes.

Não obstante, a herança do Cinema Novo foi mantida, uma vez que esses realizadores negros eram fundamentalmente atores que iniciaram suas carreiras nos anos 1960 com diretores ligados ao movimento. O filme de Valdir Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975), foi produzido por Nelson Pereira dos Santos; *Na boca do mundo* (1978), de Antonio Pitanga, teve produção de Carlos Diegues e Zózimo Bulbul, que havia estreado como ator no elenco de *Cinco vezes favela* (1962), dirigiu as películas *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974), em parceria com Vera de Figueiredo, e o documentário

Músicos brasileiros em Paris (1976), sem falar de sua experiência como ator e assistente de direção do filme *A deusa negra* (1978), do cineasta nigeriano Olá Balogun. Apesar de o clima de cerceamento da ditadura continuar nos anos 1970, a produção cinematográfica de Bulbul reverberou a crescente consciência e militância afrodiaspórica, conectando-se tanto aos movimentos *black power* pelos direitos civis nos Estados Unidos e de independência das colônias na África quanto à revalorização da luta antirracista no Brasil.²⁰

Considerações finais

David Neves aponta o Cinema Novo como fundante de uma espécie de “modernidade negra”²¹ no cinema brasileiro. Sua tese/manifesto, de 1965, enfatiza o esforço dos cinemanovistas em romper com as representações estereotipadas e racistas do passado e incorporar os negros à trama dos filmes sob outra roupagem: de forma mais realista, como protagonistas ou personagens complexos, plurais e multifacetados, além de dotados de história, cultura e dimensão existencial. A tais inovações Neves define como “cinema de assunto negro no Brasil”, um cinema no qual o “fator negro não é a tecla sobre a qual se calca diretamente, mas, suas harmonias fazem, por via indireta, vibrar as cordas às quais aquele fator está mais ligado”, como é o caso emblemático de *Barravento*, filme que, “tratando-se do misticismo (candomblé, Iemanjá, etc.)”, não se falaria diretamente do negro? Na concepção de Neves (1968, p.76-7), o “assunto negro” em *Barravento*, “mesmo como acessório é aceito e prolongado através de longas meditações tanto éticas quanto estéticas, como a capoeira, o candomblé, a beleza da mulher negra, etc.”.

De fato, é a partir do Cinema Novo que o negro constitui objeto de preocupação da sétima arte no Brasil. A presença desse segmento populacional, quer nas chanchadas, quer na produção da Vera Cruz, era inconstante, se não estereotipada ou enquadrada pela ideologia da “democracia racial”. Com a emergência do Cinema Novo, houve um aumento significativo de fitas retratando o negro. Em que pese os filmes não terem esse segmento populacional como ponto focal de seus enredos, acabavam por colocá-lo em cena de alguma forma. Assim, se a produção cinemanovista, especialmente a da primeira fase, não se centrava na problemática racial, era permeada por ela.

Em artigo publicado em 1979, Orlando Senna igualmente indica que o Cinema Novo foi um marco artístico-cultural, resignificando as imagens e representações sobre o negro no cinema brasileiro. Todavia, não acredita que o movimento tenha engendrado um “cinema de assunto negro”. A seu ver, o negro era apropriado pelos cinemanovistas como tropo de “pobre” ou “oprimido”, uma fórmula que reproduzia o discurso da questão racial subordinada à questão de classe, típico da esquerda ortodoxa que girava em torno do Partido Comunista do Brasil e do Centro Popular de Cultura.

Deveras, o negro era visto por muitos cinemanovistas pela perspectiva de classe e do subdesenvolvimento. O debate cinematográfico, naquele contexto,

revalorizou o negro na cultura nacional, porém como parte de uma massa multirracial de explorados pelo sistema capitalista, em vez de destacar a dominação pelos brancos. Os problemas do negro derivariam da opressão de classe e não racial. Assim, positivado nos ideais de um projeto “nacional-popular”, o negro se tornava metáfora do povo brasileiro explorado. Isso significa que tal personagem – com sua história, cultura e identidade específicas – não era compreendido como algo que pudesse ser considerado em si, mas como aspecto de um sistema de exploração.

Senna constata esse limite na representação do negro, por parte do Cinema Novo, e sugere, ainda que de modo ambivalente, que a mudança desse panorama esteja relacionada ao surgimento de um cinema agenciado por artistas negros. A distância histórica de Senna em relação aos primeiros tempos do Cinema Novo e sua experiência no circuito da diáspora africana²² lhe permitem um olhar crítico sobre os filmes daquele movimento, o que, para Neves, não foi possível, já que sua tese/manifesto foi redigida em um momento de afirmação política do movimento.

Outra chave explicativa para o limite do Cinema Novo, no que refere ao tratamento conferido ao negro, passa pelo escrutínio dos atores sociais. O cinemanovismo foi um movimento tremendamente inovador em termos políticos e estéticos, mas em termos sociais consistia em um grupo de homens brancos da classe média. Ao retratarem negros, eles estavam também retratando a si próprios e suas próprias projeções, fantasias, alegorias e identificações. Talvez seja por isso que Senna se reporte à importância dos cineastas negros. Quando escreveu seu artigo no final da década de 1970, os negros ganhavam densidade nos movimentos de afirmação racial e no cinema nacional, naquilo que foi a culminação de uma lenta “fusão para o afro” (Hanchard, 2001). O período testemunhou não apenas muitos filmes dedicados ao afro-brasileiro, sua história e cultura, mas também a emergência dos primeiros diretores negros (Stam, 2008, p.364), um fenômeno que aos poucos politizou o campo cinematográfico nacional e ganhou cada vez mais visibilidade no meio artístico-cultural, desembocando no nascimento daquilo que, a *posteriori*, vai se denominar “cinema negro” (filmes dirigidos e protagonizados por negros, com temática baseada nas experiências desse segmento da população brasileira e sem incorrer em imagens e representações estereotipadas) (De, 2005), mas esta já é outra história.

Notas

- 1 Sobre a história do CPC, com sua proposta de uma arte engajada e revolucionária no campo do “nacional-popular”, ver Heloísa Buarque de Hollanda (1980), Miliandre Garcia (2004) e Marcelo Ridenti (2014).
- 2 Os críticos enfatizavam que os filmes da produtora Atlântida, as chanchadas, não tinham qualidade técnica, os roteiros eram banais e superficiais e os atores careciam de formação artístico-dramática necessária para atuar no cinema, sem falar nas deficiências

das produções. Já os filmes da Vera Cruz eram criticados pela adoção do padrão estético e narrativo hollywoodiano, baseado numa indústria cinematográfica comprometida sobretudo com a produção de filmes comerciais e a difusão do chamado “colonialismo cultural”.

- 3 A respeito do Cinema Novo, com sua proposta estética e política inovadora, ver Otávio de Faria (1969), Randal Johnson (1993), Paulo César Saraceni (1993), Ismail Xavier (2001, p.18-25), Glauber Rocha (2004) e Jean-Claude Bernardet (2009).
- 4 Ao falar sobre a política racial da Vera Cruz e os preconceitos do cinema paulista, Nelson Pereira dos Santos relatou: “Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo; por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para os pretos, como [a atriz] Ruth de Souza, que era sempre empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano transportada para o cinema brasileiro” (apud Galvão, 1981, p.205).
- 5 Para efeito didático, os estudiosos dividem o Cinema Novo em três períodos. O primeiro corresponde ao surgimento dos primeiros filmes até o golpe militar em 1964. O segundo compreende os filmes realizados após o golpe até aproximadamente 1968. A terceira fase chega até os anos 1970, momento de acirramento da censura e da repressão, quando os filmes passam a assumir fortes tons alegóricos (Xavier, 1985).
- 6 Sobre David Neves e sua militância a favor do Cinema Novo, ver ainda David E. Neves (1966), Pedro Simonard (2006, p.100-8) e Carlos Augusto Calil (2004, p.9-24).
- 7 É interessante saber que o próprio Glauber Rocha chegou a admitir que *Barravento* constituiria a gênese de um novo gênero fílmico: “Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, o ‘filme negro’: como Trigueirinho Netto, em *Bahia de todos os santos* [1960], desejei um filme de ruptura formal com objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística” (Rocha, 2003, p.160).
- 8 Glauber Rocha (2004, p.143, 346) avaliou *Ganga Zumba* como o “único filme” feito até aquele momento em que o “cineasta branco não assume uma visão paternalista” em relação aos negros, “mas se identifica com eles”. Daí *Ganga Zumba* ter sido recebido com “entusiasmo” no I Congresso do Terceiro Mundo, realizado em Gênova (1965), “pelas delegações africanas”, que pela primeira vez tomavam contato com o cinema brasileiro.
- 9 Na concepção de Nei Lopes (2004, p.75), aruanda significa “morada mítica dos Orixás e entidades superiores da umbanda. Segundo Edison Carneiro, é a forma através da qual parte da memória coletiva do negro brasileiro teria conservado a reminiscência de São Paulo de Luanda, capital de Angola, cidade que, de forma utópica, simbólica e abrangente, ganhou o significado de ‘pátria distante, paraíso da liberdade perdida, terra da promessa”’.
- 10 Sobre essa questão, ver também Pedro Vinícius Asterito Lopera (2012).
- 11 Sobre a contribuição do roteirista Alinor Azevedo ao cinema brasileira dos anos 1940 e 1950, ver Luís Alberto Rocha Melo (2006).
- 12 Para uma investigação sobre a trajetória artística de Grande Otelo, ressaltando sua participação no cinema, com toda carga simbólica no campo das relações raciais, ver Luis Felipe Kojima Hirano (2013).

- 13 A respeito do filme *Rio Zona Norte*, em suas interfaces no plano das relações raciais, consultar Carolinne Mendes da Silva (2013).
- 14 Como argumenta Robert Stam (2008, p.239), a produção cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos significa um “gigantesco passo à frente para o cinema brasileiro em geral e para a representação dos negros em particular”. Diferentemente das chanchadas, seus filmes levam “a sério os dilemas existenciais dos personagens negros, dando-lhes a desprezível simpatia e solidariedade que viria a se tornar a marca de sua obra”.
- 15 Jean-Claude Bernardet (2009, p.224) julga que uma “característica essencial do Cinema Novo é que o autor se coloca contra os espectadores; as ideias do autor e as ideias dos espectadores são em geral diametralmente opostas; o autor quer abalar os espectadores e estes não querem saber do autor; o encontro autor-espectadores é um conflito. [...] É óbvia a repercussão dessa atitude sobre a situação econômica do Cinema Novo. Quando muito os filmes se pagavam, mas dificilmente chegavam a dar lucros, o que não impediu, aliás, que os cineastas continuassem a fazer seus filmes. Mas impediu que o Cinema Novo se consolidasse numa base industrial e se expandisse economicamente”.
- 16 Sobre o Cinema Marginal, ver Ismail Xavier (1993), Eugênio Puppo (2004) e Ronald F. Monteiro (2005).
- 17 Sobre o assunto, consultar ainda Pedro Vinícius Asterito Lopera (2012).
- 18 Outra pesquisa, que concebe *Barravento* como filme de afirmação cultural do negro, é a de Celso Prudente (1995). Já para uma visão diametralmente oposta, ver o artigo de Renato Silveira (1998, p.100-1): “Glauber [em *Barravento*] foi impermeável à cultura negra antes, durante e depois das filmagens em Buraquinho [nome da praia onde aconteceram as gravações, no litoral da Bahia]. Sua exterioridade é não só indiscutível como multifacetada. Ele era exterior pela razão mais evidente, veio de fora, tinha tido uma formação protestante e nada conhecia da cultura afro-baiana. [...] Dizer que Glauber Rocha ‘enalteceu’ a cultura negra [no filme] é uma inversão escandalosa. Pois o que aconteceu foi exatamente o contrário: o fundo cultural de origem africana, mesmo amordaçado, é que valorizou sua obra, atribuiu-lhe uma espessura, uma consistência, uma fragrância”.
- 19 Ver, entre outros, Paulo Emílio Sales Gomes (1980), Alex Vianny (1987) e Jean-Claude Bernardet (1995).
- 20 Sobre as múltiplas facetas de Zózimo Bulbul, como ator, produtor e cineasta, ver Noel dos Santos Carvalho (2006).
- 21 De acordo com Antonio Sérgio Guimarães (2003, p.43), a *modernidade negra* refere-se ao processo de inclusão social e simbólica dos descendentes de africanos às sociedades ocidentais (das Américas e da Europa). “Significa, em termos bastante gerais, a incorporação dos negros ao Ocidente enquanto pessoas civilizadas, e acontece em dois tempos que às vezes coincidem, às vezes não: um primeiro, em que muda a representação dos negros pelos ocidentais, principalmente através da arte, fruto intelectual do mal-estar provocado pelas guerras e pelas lutas de classe na Europa; o segundo se inicia com a representação positiva de si, feita por negros para si e para os ocidentais”.
- 22 Em livro de memórias, Senna conta que, na década de 1970, participou da Sociedade de Estudos da Cultura Negra do Brasil (Secneb) – criada em Salvador por Mestre Didi (um sumo sacerdote do candomblé) e Juana Elbein dos Santos, antropóloga e autora

do livro *Os nagô e a morte* –, circulou por candomblés e trabalhou como correspondente internacional, quando não *freelancer* para agências de notícias, deslocando-se pelo continente africano (Tanzânia, Zimbábue, Botsuana, Moçambique, Marrocos, entre outros lugares) de acordo com os acontecimentos, para cobrir “várias guerras de libertação nacional e formação de novos Estados” (Leal, 2008, p.192-202).

Referências

BERNARDET, J.-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

CALIL, C. A. O jardim particular de David. In: NEVES, D. E. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.9-24.

CARVALHO, N. dos S. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, J. (Org.) *Dogma da feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

_____. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

DE, J. (Org.) *Dogma da feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

FARIA, O. de. Cinema Novo. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro, n.1, p.49-60, 1969.

GALVÃO, M. R. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GALVÃO, M. R; SOUZA, C. R. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, B. (Org.) *História geral da civilização brasileira*. O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Difel, 1984. t.3, v.4, p.463-500.

GARCIA, M. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, v.24, n.47, p.127-62, 2004.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980.

GUIMARÃES, A. S. A. A modernidade negra. *Teoria & Pesquisa*, São Carlos, n.42-43, p.41-61, 2003.

HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

HIRANO, L. F. K. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

- HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JOHNSON, R. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, São Paulo, n.19, p.31-49, 1993.
- LAPERA, P. V. A. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. Niterói, 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.
- LEAL, H. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2008.
- LOPES, N. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MELO, L. A. R. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.
- MONTEIRO, R. F. Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo. In: NOVAES, A. (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p.393-9.
- NEVES, D. E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- _____. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*, Rio de Janeiro, ano 10, n.47, p.75-81, 1968.
- _____. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- PRUDENTE, C. *Barravento: o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Nacional, 1995.
- PUPPO, E. (Org.) *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. 2.ed. São Paulo: CCBB; Heco Produções, 2004.
- RAMOS, A. G. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROCHA, G. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.3, p.165-70, 1965.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SARACENI, P. C. *Por dentro do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SENNA, O. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, ano 73, v.LXXIII, n.3, p.211-26, 1979.
- SILVA, C. M. da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- SILVEIRA, R. Glauber e a ira do orixá. *Revista USP*, São Paulo, n.39, p.88-115, 1998.
- SIMONARD, P. *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

VIANY, A. Vitória do cinema novo: Gênova. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.2, p.227-48, 1965.

_____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

XAVIER, I. *Sertão/Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, I.; BERNARDET, J.-C.; PEREIRA, M. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.8-26.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

RESUMO – O artigo examina como a questão do negro foi abordada e debatida no cinema brasileiro a partir de dois textos-manifestos de cineastas e críticos vinculados ao Cinema Novo: David Neves e Orlando Senna. Se o arrazoado desses autores se aproxima ao estabelecer que o Cinema Novo redefiniu a representação do negro no cinema brasileiro, distancia-se quanto ao caráter dessa redefinição. O intento, portanto, é tecer uma análise comparativa dos dois primeiros ensaios sobre a presença negra na história do cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Negro, Cultura, Relações raciais.

ABSTRACT – This article assesses the way the “Negro” issue was addressed and debated by Brazilian cinema in two texts/manifestos written by filmmakers and critics associated with the Cinema Novo: David Neves and Orlando Senna. On one hand, the reasoning of these authors is similar as they establish that the Cinema Novo redefined the representation of black people in Brazilian films; on the other hand, however, they disagree with regard to the meaning of such definition. Thus, the aim of this article is to draw a comparative analysis between the two first essays to deal with the black presence in the history of Brazilian cinema.

KEYWORDS: Cinema, Negros, Culture, Racial relations.

Noel dos Santos Carvalho é doutor em Sociologia (USP); professor da Universidade de Campinas (Unicamp). @ – noelsantocarvalho@yahoo.com.br

Petrônio Domingues é doutor em História (USP); professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS); bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.
@ – pjdomingues@yahoo.com.br

Recebido em 14.9.2016 e aceito em 25.10.2016.

^I Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade de Campinas, Campinas / São Paulo, Brasil.

^{II} Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, Aracaju /Sergipe, Brasil.