

as sara-  
xes, to-  
maira-  
orrendo  
Era a  
os dois  
uquiris  
nos lu-  
perna e  
ngolidos  
bó nem  
aia e o  
ritos de  
o da bi-  
ndo na  
da! não  
lhinhos  
po. As  
ótis. O  
os num  
espaço  
osquiti-  
sgra do  
vim di  
ta terra.  
éu. Ma-  
er si ia  
momento  
a com o

enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou ânimo.  
Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível.  
Até era por causa disso mesmo que não achava mais  
graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele  
apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão  
tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão  
um se deixar vencer e pra parar na cidade do Delmiro



carecia de  
uma orga-

de caipora  
o tem jeito

r o brilho  
constelação.  
pelo menos  
dos os pais  
nhãs cunha-  
ivem agora

á, filho-da-  
luna, e enquanto o cipó crescia agarrou numa itá pon-  
tuda escreveu na lage que já fora jaboti num tempo  
muito de dantes:

NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA.

A planta já tinha crescido e se agarrava numa ponta  
de Capei. O herói capenga enfiou a gaiola dos legornes  
no braço e foi subindo pro céu. Cantava triste:

— “Vamos dar a despedida,  
— Taperá,  
Talequal o passarinho,  
— Taperá,

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Fabio Rodrigues da Silva Filho

**Um rasgo na imagem:**

Fagulhas para uma pequena história do cinema brasileiro  
à luz da presença de Grande Otelo

Belo Horizonte - MG

2021



Fabio Rodrigues da Silva Filho

**Um rasgo na imagem:**

Fagulhas para uma pequena história do cinema brasileiro  
à luz da presença de Grande Otelo

**Versão final**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. André Guimarães Brasil

Belo Horizonte - MG

2021

301.16	Silva Filho, Fabio Rodrigues da.
S586r	Um rasgo na imagem [manuscrito] : fagulhas para uma
2021	pequena história do cinema brasileiro à luz da presença de Grande Otelo / Fabio Rodrigues da Silva Filho. - 2021.
	165 f. : il.
	Orientador: André Guimarães Brasil.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Comunicação - Teses. 2. Atores negros - Teses. 3. Grande Otelo. 4. Cinema brasileiro – História – Teses. I. Brasil, André Guimarães . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Programa de Excelência Acadêmica - PROEX - Código de Financiamento 001.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

### **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**"Um rasgo na imagem: fagulhas para uma pequena história do cinema brasileiro à luz da presença de Grande Otelo"**

**Fabio Rodrigues da Silva Filho**

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia **16 de dezembro de 2021**, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos(as) seguintes professores(as):

Prof. André Guimarães Brasil - Orientador  
UFMG

Prof<sup>a</sup> Cláudia Cardoso Mesquita  
UFMG

Prof. Deise Santos de Brito  
UNESP

Prof. Leda Maria Martins  
UFMG





Belo Horizonte, 16 de dezembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria Martins, Usuário Externo**, em 05/01/2022, às 08:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Guimaraes Brazil, Professor do Magistério Superior**, em 21/01/2022, às 14:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita, Professora do Magistério Superior**, em 26/01/2022, às 10:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Deise Santos de Brito, Usuário Externo**, em 08/02/2022, às 20:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1149521** e o código CRC **66CCA653**.

Este trabalho é dedicado à minha mãe, Ângela Maria de Almeida Silva. Louvo a cada linha a sua beleza, sua força, sua generosidade e coragem.

Dedicado também, como não poderia deixar de ser, ao mestre Grande Otelo. Como disse seu filho, Orson Soares: Otelo, filho de Xangô, é um orixá que se espalhou em/para vários.

Dedico ainda a Mário Gusmão, o poeta dos gestos, meu farol.



## Agradecimentos

Aos santos, guias, orixás, encantados e entidades que me acompanham e que louvo. Agradeço também àquelas que não sei, mas sinto.

Aquelas e aqueles que vieram antes, bem como aquelas e aqueles que hão de vir depois.

Agradeço a minha mãe, Ângela Maria de Almeida, dona do dom: "Tudo são trechos que escuto, vêm dela pois minha mãe é minha voz". Obrigado por acreditar, por entender, por rezar e por me criar. Agradeço por tudo.

Agradeço ao meu orientador, André Brasil, pela parceria, escuta, cuidado, ensinamentos e imensa generosidade comigo e com este trabalho. André, como um excelente mestre, induziu ao parto deste trabalho – me ajudando das mais diferentes formas, inclusive com seu exemplo e humildade. Nunca saberei ao certo agradecê-lo.

À CAPES/CNPQ, pelo apoio imprescindível nesses anos de pesquisa.

Agradeço às professoras e amigas Emi Koide e Amaranta Cesar. Duas mestras que me orientam e me encorajam para vida.

Agradecimento especial a minha amiga de fé Alessandra Brito, irmã de causa e de casa. Nos conhecemos no meu cinema preferido em BH, nos reconhecemos na Segunda Preta e nos abraçamos na primeira aula na UFMG. Todo meu respeito, admiração e gratidão por caminhar junto de ti.

As amigas Manuela Muniz, Thamires Vieira, Ana Luísa Coimbra, Nicole Batista, Maria Dolores Rodriguez e Izabel de Fátima Cruz Melo.

Agradeço à professora Cláudia Mesquita, que me recebeu em sua casa, mas sobretudo generosamente me apontou caminhos, rotas insuspeitas, me ensinou com seu rigor e sua precisão no pensar, no falar e no fazer. Com enorme prazer fui seu aluno, monitor em uma disciplina da graduação e sempre leitor de seus textos.

Agradeço ao professor César Guimarães por toda contribuição, conversas, sugestões, cafés, carinho e inspiração diária.

Ao professor Eduardo Antônio de Jesus pelos tantos ensinamentos, aprendizados e encorajamento. Sem dúvidas, Eduardo foi fundamental para o desejo de experimentar e a possibilidade material que isso acontecesse. Emprestou-me uma impressora, sem a qual o filme seria outro. Agradeço também à professora Roberta Veiga pelas provocações, carinho e pela verve contagiante no pensar.

A Iris Oliveira e Marcelo Matos, duas pessoas que me orgulho profundamente de chamar de amiga e amigo. Antes de conhecê-los/as, já os conhecia. O cinema que cada um deles faz chegou a mim antes da pessoa. Ambos foram fundamentais para realização do filme: as palavras, o encorajamento e a agudeza de seus olhares me abriram caminhos.

Agradeço aos festivais de cinema CachoeiraDoc, FestCurtasBh, FIANB, ForumDoc e Fluxo-Fixo – espaços nos quais aprendo a ser espectador. Agradeço ainda ao encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul.

Aos grupos de pesquisa e seus integrantes, Áfricas nas Artes e Poéticas da Experiência.

Agradeço às colaborações diretas e indiretas de Lilis Soares, Anderson Gonçalves, Maiana Brito, Luísa Lanna, Tomyo Costa Ito, Pedro Veras, Luís Felipe Flores, Gabriel Araújo, Viviane Ferreira, Murilo Morais, Julia Fagioli, Álex Antônio, Ingá Maria, Cineclube Mário Gusmão, Ana Siqueira, Glaura Cardoso Vale, Carla Italiano e Tatiana Carvalho Costa.

A seu Mateus Aleluia, sua voz que vibra as forças que sustentam a existência foi, muitas vezes, um chão onde encostei e descansei a cabeça e o corpo.

Enorme gratidão a Victor da Cunha e Igor Cabral por possibilitarem o encontro com as imagens que compõem este trabalho. Meu sincero carinho e agradecimento aos dois. Embora não os conheça pessoalmente, ambos revigoraram sobremaneira minha fé no cinema.

Agradeço às professoras Leda Maria Martins, Deise de Brito e Cláudia Mesquita pelas considerações, leitura e diálogos a respeito deste trabalho na banca de defesa. Agradeço ainda ao encorajamento, dicas e preciosas sugestões do professor César Guimarães e, novamente, da profa. Leda Martins, que estiveram na banca de qualificação.

Agradecimentos às professoras/es Cyntia Nogueira, Beatriz Vasconcelos, Marcelo Ribeiro, Jorge Cardoso Filho, Priscila Miraz, Rodrigo Sombra, Edileuza Penha e Luciana Oliveira.

Agradeço a Luciane Silva, conterrânea que me recebeu em Belo Horizonte; a Gustavo Jardim, que me confiou sua casa e suas coisas por um tempo, além de me possibilitar conviver com seus amigos Pedro Hilário, Sandra, Mariana, Lucas e Fidel. Agradeço ainda a João Flor de Maio, de uma generosidade sem tamanho, que me deu abrigo, acalanto, ensinamentos e chás no coração de BH. Finalmente, agradeço novamente a Ana Luísa Coimbra e a Pedro Rena, companheiros de morada, parceiros nas fotografias do filme.

À biblioteca da Fafich e seus funcionários.

À turma do curso de montagem que tive o prazer de conduzir no Porto Iracema das Artes (CE). Tal curso, possibilitado pelo convite do querido Isaac Pipano, revigorou em mim a máxima do samba de roda: "trocar vida com vida é somar na dividida, multiplicando o amor".

À turma do mestrado do PPGCOM 2019. Colegas com as/os quais aprendi, troquei e me encantei.

Agradeço a minha família: minhas irmãs, Fabiana Almeida e Carol Almeida; meu sobrinho Daniel Almeida; tias/tios, Joseana Almeida, Eliete de Almeida, Carlinhos, Percília, Wilson, Railda; meu cunhado, Danilo; primas/os Tatiana, Clarissa, Frederico, Mariana, etc. Minhas avós (em memória) Epifania e Izabel, e ao vô Raimundo (em memória)



As cidades de Cachoeira (BA), Belo Horizonte (MG), Feira de Santana (BA), Olinda (PE) e Fortaleza (CE).

"Uma atriz negra não é apenas uma atriz.  
Nem apenas uma mulher. Quem é sabe.  
Entre heroína e mito, é sempre um corpo  
tentando traduzir a liberdade, ou melhor,  
tentando inventar a liberdade. Porque ela  
não existe, tem que ser inventada.  
Dona Ruth de Souza, a rainha, das  
profundezas do mundo, brilhante, que tudo  
que você inventou no teu corpo nos mova  
até nascer a liberdade. Você brilha nos  
olhos de quem te viu. Obrigada por tua luz.  
Reina!"  
(Grace Passô, 28 de julho de 2019)

"Se os campos cultivados neste mundo  
São duros demais  
E os solos assolados pela guerra  
Não produzem a paz  
Amarra o teu arado a uma estrela  
E aí tu serás  
O lavrador louco dos astros  
O camponês solto nos céus  
E quanto mais longe da terra  
Tanto mais longe de Deus"  
(Gilberto Gil)

## COMO DESMONTAR

A mão lavora a antifórma.

Atrás da patina, a fábrica  
de esqueletos.

A mão que desmonta enfrenta  
o cálculo.

Afronta a lição colonial.

No meio do trabalho,  
um buque.

Seus disparos, contra-ataques,  
sinais ignaros

de irmandade.

A mão torna ao desmanche

de herança: mesa, armário,  
que importa –

à luz da manhã são tatuagens.

Assomo  
dos vivos entre os mortos.

(Edimilson de Almeida Pereira)



## Resumo

Este trabalho se situa no curso de um estudo sobre a construção da presença do ator e da atriz negros, fundando-se num processo híbrido, que envolve montagem de imagens como método e ensaio textual como forma. Atentando-se aos agenciamentos, aos exercícios de resistência e às contraestratégias de introdução ou subversão de significados por parte dos atores negros, pretende-se expor a sólida estrutura de produção da ausência desses artistas ao longo da história do cinema e, sobretudo, defender a hipótese de um rasgo na imagem – no tecido narrativo e no papel (personagem/função) precipitado pelo ator/atriz. No caso específico desta dissertação, por meio de uma constelação filmica movida por Grande Otelo, assumido o ator como operador de leitura dos filmes, analisam-se *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Exu-Piá, coração de Macunaíma* (1983), de Paulo Veríssimo, duas transfigurações do livro modernista *Macunaíma – O herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade. Tomando uma obra como ferramenta de análise da outra, pretende-se demonstrar a emergência de um rasgo na imagem precipitado por Otelo, protagonista em ambos os filmes.

**Palavras-chaves:** Ator negro; Remontagem; Macunaíma; Contraestratégias

## Abstract

This work is situated in the course of a study about the construction of the presence of the black actor and actress, based on a hybrid process, which involves the montage of images as method and textual essay as form. By paying attention to the agency, the exercises of resistance and the counter-strategies of introduction or subversion of meanings on the part of black actors, it is intended to expose the solid production structure of the absence of these artists throughout the history of cinema and, above all, to defend the hypothesis of a tear in the image - in the narrative fabric and in the role (character/function) precipitated by the actor/actress. In the specific case of this dissertation, by means of a filmic constellation driven by *Grande Otelo*, assuming the actor as an operator of the reading of the films, we analyze *Macunaíma* (1969), by Joaquim Pedro de Andrade, and *Exu-Piá, Coração de Macunaíma* (1983), by Paulo Veríssimo, two transfigurations of the modernist book *Macunaíma - O Hero Without Any Character* (1928), by Mário de Andrade. Taking one work as a tool to analyze the other, we intend to demonstrate the emergence of a tear in the image precipitated by *Otelo*, the protagonist in both films.

**Keywords:** Black Actor; Reassemblage; Macunaíma; Counter-strategies

## Sumário

<b>Introdução - O roubo da imagem</b>	p. 15
Uma luta histórica em torno das imagens. <i>A dignidade primeira</i> . Forjar uma ferramenta capaz de operar o corte por justiça. Por em evidência a fenda.	
<b>1. O triz do ato</b>	p. 37
<b>Um filme de ator para romper o compasso.</b> Poema-promessa. Manifesto corporificado. A imagem rasgada. Jogo deslizante dos significados. Fazer-ver. Uma (outra) saída pelo olhar. Fim da espera. Lições de liberdade	
<b>Construção da ausência.</b> Reconstituir a memória aos solavancos. Produção de não-existências.	
<b>Rasgar o aperto.</b> Um brilho agudo musical. Breve rastreabilidade. Rasgadura. Astúcia da imagem ou a incontrolável malícia. O ovo que a vida estala. Contraestratégias.	
<b>2. A constelação Macunaíma</b>	p. 74
Pela lente do amor. “Num átimo...”. Um vaga-lume entrevisto à luz do dia. <i>Que-nem</i> ou <i>talequal</i> ?	
<b>Que-nem.</b> Ator estruturante ou ator estruturado?. O retorno (do recalçado). Queda. Jiguê. A fonte da <i>harmonia</i> . Do mitopoético ao psicossocial. Relação origem e harmonia. A marca da conjuntura. Outra cena. Alegoria racial.	
<b>Talequal: A estrela Macunaíma.</b> Retorno desestruturante. "Os subúrbios da noite. A estratégia chave: inverter as perspectivas.	
<b>Talqualmente: Colecionando pequeninas alegrias.</b> "Mas Grande Otelo desmentiu a história...". "Ator de fronteira". A fuga de Otelo. Força motriz. A escrita de uma ausência.	
<b>3. A hora em que o tempo transborda:</b>	p. 131
notas sobre a montagem audiovisual	
Exigência e modéstia. Pactos secretos. Pequena máquina ótica. Por que montar? Escavar e recordar.	
<b>A respeito da forma inventada.</b> Rapsódia. Cópia. Contradição. Ensaio-filmico (conhecimento pela montagem).	
<b>Considerações finais - Por um triz</b>	p. 151
<b>Referências bibliográficas</b>	p. 160



## O roubo da imagem: cenas para uma introdução



Figura 2: frame do filme *Ori* (1989).

No início do paradigmático *Ori* (1989), dirigido por Raquel Gerber e narrado na voz (vocal e discursiva) de Beatriz Nascimento, a viagem crítica pela História, tal como o filme a conduz, inicia-se numa reorientação da perspectiva, curva da compreensão que se coloca: a história dos grandes “descobrimientos” provocou relações de hemisférios a criar “Civilizações transatlânticas”, sendo o mar, em especial o Oceano Atlântico, *a dialética*. Para Nascimento, a diáspora africana forçada, configurada como um rapto, significou também a experiência da *perda da imagem*. O *grande drama da exploração econômica* justapõe-se ao *drama do reconhecimento*, nos alerta a historiadora:

Na medida em que havia um intercâmbio entre mercadores e africanos, chefes, mercadores também, havia uma relação escravo/escravo como também de intercâmbio, uma *change*. Essa troca era do

nível do *soul*, da alma, do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer. A experiência da perda da imagem. A experiência do exílio. (NASCIMENTO, 1989, informação verbal)

Ora, junto à perda, deveríamos acentuar o roubo: trata-se de uma saqueamento, de um roubo da imagem do sujeito negro, um dos tantos infortúnios da empreitada colonial. "Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial", escreve bell hooks (2019, p. 33). Ou ainda, lembrando Paulo Emílio Salles Gomes, Osmundo Pinho ressalta a situação duplamente alienada, uma "crise de identidade" na gênese da identidade nacional, discutindo o roubo no contexto brasileiro.

Ora, os usos sociais da imagem do negro teriam colaborado para esta alienação da identidade, do ponto de vista hegemônico, construindo os negros, a massa do povo brasileiro, como um outro linterior e exótico (...). Considerando-se que as imagens são produzidas socialmente e que têm vida social, as imagens do negro produzidas no curso da história nacional estão possuídas pelas contradições e marcas ideológicas prevaescentes no período. Tais imagens concorreram para construir os mitos sobre o negro brasileiro em um campo balizado pela violência (histórica e estrutural) e pelo exotismo. (PINHO, 2015, p. 167)

"Roubo" é como Abdias do Nascimento insiste em depoimento para o filme *Cinema de Preto* (2004), dirigido pela cineasta Dandara: "Já nos roubaram tudo. Porque a palavra é esta: nós fomos roubados, espoliados. Isto tem que ser dito muitas vezes para que este país não pense que o negro é um capacho, um ser sem capacidade de análise de perceber aquilo que o rodeia e aquele que o afligi" (NASCIMENTO, informação verbal). Patrícia Hill Collins (2019) fala, por exemplo, das *imagens controladoras* em relação às mulheres negras, propondo a *autodefinição* como práxis de confrontação e reconstrução subjetiva: "A insistência quanto à autodefinição das mulheres negras remodela o diálogo inteiro. Saímos de um diálogo que tenta determinar a precisão técnica de uma imagem para outro que ressalta a dinâmica do poder que fundamenta o próprio processo de definição". Essa relação entre regulação e emancipação é também acentuada por hooks, ao dizer que "para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (...) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha", concluindo que "isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer". Depreende-se, portanto, que se a colonização faz do *controle da imagem* uma de suas armas principais, também os atos de resistência, as lutas emancipatórias, apropriam-se e criam imagens, as tomando como

fundamentais: "A imagem guardada é a nossa memória, a nossa história. As imagens fazem a permanência quase física dos templos destruídos, dos lugares dizimados pelas guerras, dos povos exterminados pela truculência do poder", escreve Cristina Amaral (2019, p. 75) - que fez assistência e montagem adicional no filme *Orí*. Uma imagem, diz Amaral, "é a revelação do pensamento e da lembrança concretizados, jogando luzes sobre os tempos que virão".

"Por que, em que e como a *produção das imagens* participa com tanta frequência da *destruição dos seres humanos*?", pergunta-se Georges Didi-Huberman (2018, p. 98). Mas, seria preciso acentuar que a questão, aqui, do roubo diz respeito às imagens técnicas, mas também à noção de imagem de maneira ampliada, tal como escreve Henri Bergson: "por 'imagem' entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada no meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'" (2011, p. 2). Assim, podemos considerar também que o problema do negro, em relação às violências sistemáticas e estruturais, é também um problema de imagem, onde a dominação branca e colonial erige uma *ficção útil* (MBEMBE, 2018, p. 28), pretendendo tornar "transparente", em termos de signo, a pele e a existência negra.

## Uma luta histórica em torno das imagens

"Que base serviu de sustentação para que Sojourner Truth pudesse perguntar 'Não sou eu uma mulher?' As vozes dessas mulheres afro-americanas não são de vítimas, mas de sobreviventes."

(Patrícia Hill Collins)



Figura 3: frame do filme *Câmera Escura* (*Through a Lens Darkly*, EUA, 2014), onde se vê um retrato de Sojourner Truth.

No documentário *Câmera Escura: Os Fotógrafos Negros e a Emergência de uma Raça* (2014), dirigido por Thomas Allen Harris, a história pessoal do cineasta se entrelaça a uma preocupação e luta histórica das pessoas negras nos Estados Unidos da América em fotografar-se e registrar momentos de suas vidas. Harris, que é fotógrafo e cineasta, elabora uma espécie de enciclopédia visual, não só apresentando outros artistas da imagem, mas também imaginando outras histórias possíveis para a história negra. Logo no início do filme especula-se “como eles [os escravizados] escolheriam se exibir [nos *daguerreótipos*]?”. A questão verte-se em escavação de uma história esquecida, em uma busca pelos rastros de agência. No decorrer do longa-metragem, a historiadora Nell Irvin Painter conta algo notável em relação a Sojourner Truth (1797 - 1883):

[Ela] foi a primeira mulher negra a criar sua própria imagem fotográfica. Ela usou a fotografia de duas maneiras: ela vendia as imagens dela para se sustentar. ‘Vendo a sombra para sustentar a substância’. Ela também usou a imagem para inventar a si mesma. Ela se mostrou como uma pessoa segura e muito respeitável.

Atento a produzir correspondências críticas e temporais, o filme aproxima as fotografias de Truth às fotomontagens da artista jamaicana-americana Renée Cox. “Todo dia nos dizem: ‘você não é nada, você é feia’. Eu posso dizer: ‘peraí, posso mudar isso.’ Posso inserir algumas pessoas nesses cenários”, relata Cox sobre sua poética visual. Seu trabalho preserva e interliga a dupla dimensão de *invenção* e de *sobrevivência*.



Recuperamos essa preocupação com as imagens de si, com o registrar-se como forma de se autocriar, mas também projetar-se para um futuro, lembrando aquele que talvez seja um dos discursos mais conhecidos de Sojourner Truth, proferido na *Convenção dos Direitos das Mulheres*, (Akron, Ohio, 1851) – ocasião em que ela era a única mulher negra presente –, intitulado “E eu não sou uma mulher?”:

Olhem para mim. Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, S., 1851, Trad.: Osmundo Pinho<sup>1</sup>)

Por força da nossa intenção neste trabalho, caberia fazer um desvio da célebre frase de Thuth diante daquela plateia majoritariamente masculina e completamente branca: e essas pessoas com as quais lidamos, artistas negros que inspiram e fundam este trabalho, eles não são atores? Não são atrizes? Diante de uma história do cinema brasileiro que recorrentemente os colocou em posições subalternas, em papéis minúsculos no todo do filme, e deliberadamente produziu esquecimentos e apagamentos de suas agências, não se faz ainda necessário perguntarmos se eles também não são atores?<sup>2</sup>

O esforço de demonstrar, por relação, que norteia esta pesquisa se dá em grande parte porque entendemos que a história corrente do ator e da atriz negra no cinema brasileiro encarna a história colonial deste país, reproduzindo com todo leque de violência a exploração e expropriação, atualizando e ratificando o racismo não só no modo como faz-ver, mas na estrutura mesma de construção do visível (como são feitas essas imagens, como são vistas, como são tratados os atores e como são recorrentemente menosprezados em sua contribuição artística e política). Seria preciso destacar que a reprodução colonial está inclusive na recusa em ver: espécie de miopia programada às resistências e potenciais subversões, que repercute num modo de escrita da história que apaga e esquece deliberadamente as agências e construções desses artistas.

<sup>1</sup> Tradução feita por Osmundo Pinho, disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>.

<sup>2</sup> A paráfrase surgiu por ocasião da exibição do *Tudo que é apertado rasga* na edição de 2019 do festival de cinema Forumdoc.Bh. A sessão ocorreu no dia 26 de novembro, data da morte tanto de Sojourner Truth (1883) como de Grande Otelo (1993).

O colonialismo triunfa também pelo seu aperfeiçoado modo de apagamento e de fazer esquecer (ele não cessa de produzir esquecimentos). Falar de *rasgo*, aqui, é expor, na defesa mesmo do termo, a dimensão não apaziguada do ato e, concomitantemente, o reconhecimento de que, mesmo que rasgue, não há nada a se comemorar: trata-se de um jogo não ganho, ainda em disputa. Mas, ressaltamos: a lição dos gestos, dos corpos em movimento, está aí – se apresenta e se oferece. Incide no sistema, ao passo que o revela. O rasgo não salva o filme da violência da representação, nem do aperto, mas no seu gesto mínimo, impõe a aparição de algo violentamente negado. Queremos com isso dizer que o estudo dos movimentos desses atores quer apreender a pedagogia legada por eles. Lição deixada ao “inventar a liberdade”, não se resumindo à celebração, mas sim apostando na “memoração crítica do passado (entendido como força que *age* no presente)” (MESQUITA, 2018). Ou ainda em Jeanne Marie Gagnebin:

Devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. (...) A exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 103).

Insistindo no *desvio de abertura* da questão de Truth, recordamos de uma imagem do ator Antônio Pompeo no programa de “comemoração”/reflexão dos *Cem anos da abolição da escravidão*, produzido pelo Ministério da Cultura<sup>3</sup>, em 1988. Neste vídeo de curtíssima duração (40 segundos), Pompeo olha obstinadamente para câmera dizendo: “cada pedaço desse chão tem as marcas de nossas mãos. Brasileiros, antes de tudo essa é a nossa condição. Cem anos não cabem apenas nas nossas mãos. Cem anos é o próprio Brasil em reflexão e ação”. Por ocasião da morte de Antonio Pompeo, que faleceu aos 62 anos em casa, a escritora Cidinha da Silva elaborou um texto de título *Antônio Pompeo e a morte dos atores negros no Brasil* (2006): “Ora, dirão alguns, são inúmeros os artistas talentosos a sofrer por não serem suficientemente aproveitados. É verdade, responderíamos. Mas o artista negro vive coisas específicas que vão minando suas forças e levam muitos deles a desistir da carreira precocemente”. A atriz Zezé Motta, por sua vez, já sugeriu em diversas entrevistas que a morte de Pompeo está diretamente relacionada à falta de oportunidades de exercer sua função e dom.

---

<sup>3</sup> Vídeo institucional disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QbTy-5bsFtw>



Figura 4: o ator Antônio Pompeo em vídeo institucional sobre os cem anos da abolição da escravidão.

A metáfora sobre a construção do país enunciada pelo ator – “Cada pedaço desse chão tem as marcas de nossas mãos” – valeria também para o cinema nacional. E esses atores não construíram também aquilo que chamamos cinema brasileiro? Se aceitarmos isso, será preciso nos esforçar para ver em cada pedaço desse chão, em cada grão da imagem-chão, as marcas das mãos, dos gestos e do trabalho de resistência desses artistas que sobreviveram a um regime que solidamente construiu sua invisibilidade e indizibilidade.

### A dignidade primeira

"E do drama intenso d'uma vida imensa e útil  
 Resultou certeza  
 As minhas mãos colocaram pedras nos alicerces do mundo  
 Mereço meu pedaço de pão"  
 (*Confiança*, Agostinho Neto)



Figura 5 e 6: frames do filme *Referências* (2006), dir. Zózimo Bulbul. Aparecem, respectivamente, Antônio Pitanga e Joel Zito Araújo

Em 2006, Zózimo Bulbul realizou o filme *Referências* (2006), curta-metragem menos conhecido na filmografia do ator, feito por conta do DVD que ali, no mesmo ano, era lançado: *Obras Raras – O cinema negro da década de 70*, em parceria com o Ministério da Cultura e a Fundação Cultural Palmares.

*Referências* é gravado na sala de cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. De início, vemos todo o elenco assistindo juntos alguns filmes. Estão reunidos Antônio Pitanga, Haroldo Costa, Waldir Onofre, Jorge Coutinho, Joel Zito Araújo, Celso Prudente, Hilton Cobra e o próprio Bulbul, eles compartilham algumas de suas produções e se revezam entre serem entrevistadores e entrevistados. Ao longo do filme, outros cineastas – marcadamente cineastas brancos – aparecem em entrevistas realizadas em contextos distintos, vemos Nelson Pereira dos Santos, Roberto Farias e Carlos Diegues.

Eis que em um dado momento, o cineasta Joel Zito Araújo interpela o ator Antônio Pitanga: “Eu queria te perguntar o que essa sua enorme experiência junto com o Cinema Novo, junto aos diretores cinema novistas, o que essa experiência trouxe pra você e influenciou na realização de *Na boca do mundo*?”. À longa resposta do ator interpõe-se o depoimento do cineasta Carlos Diegues, também relatando sua trajetória. Pela dramaturgia da montagem, ambos contracenam e contrastam ao longo de uma sequência de quase dez minutos, atravessada por incisiva sinfonia<sup>4</sup>. Em primeiro momento, Pitanga resgata sua trajetória dizendo que o cinema era “esse espaço de cidadania” e de “reconhecimento do ser”, e conclui: “Então eu acho que os atores que surgem hoje têm que ter essa consciência, esse respeito à *dignidade primeira*” (grifo nosso).

<sup>4</sup> A música não é creditada na ficha técnica do filme.

O ator desdobrará ainda o que entende como projeto político desse reconhecimento da “dignidade primeira”:

Hoje, 2006, eu percebo o seguinte: a nossa luta – a minha, a do Zózimo, da Ruth de Souza, da Léa Garcia... de tantos outros... do Cobrinha [Hilton Cobra], da Zezé Motta (...), Jorge Coutinho... –, ela faz sentido, mas ela não faz sentido pleno. Porque quando eu vejo a minha filha, a Camila [Pitanga], vejo o Roco [Pitanga], a Thaís [Araújo], o Lázaro Ramos... eu fico muito contente! Mas ficaria muito mais se estivesse acompanhado nesse processo (...) também Ruth de Souza, tá também Jorge Coutinho, tá também Cobrinha, tá também Léa Garcia... tantas outras pessoas também trabalhando. Aí você não diria assim ‘não troquei seis por meia dúzia’. Então, a gente está trocando seis por meia dúzia ainda em 2006, mas a gente tem olho vivo e cavalo não desce escada (PITANGA, 2006, informação verbal).

É a partir dessa ideia de “dignidade primeira” que pensamos a pesquisa, não se tratando, portanto, de uma relação linear com o passado (onde esses atores estariam), mas sim pensar nas continuidades e rupturas, nas sobrevivências, sintomas e correspondências críticas.



Figura 7: frame da sequência final, a dedicatória, do filme Cinema de Preto (2004), dir. Dandara.

Esta pesquisa se insere em um programa mais amplo que se propõe a retomar a história do cinema brasileiro desviando o foco dos diretores como autores para os atores e atrizes negros em seu trabalho de criação e concepção, sua luta e disputa no interior das cenas, seja por

melhores condições de trabalho, pela transformação da imagem ou mesmo a construção da presença, ali, onde está estruturada sua ausência. Nosso elenco principal, se assim podemos dizer, era formado, em primeiro momento, por Grande Otelo, Zózimo Bulbul, Zezé Motta e Mário Gusmão. O imperativo necessário do recorte e atenção nos fez concentrar o trabalho em Grande Otelo, notadamente num momento crítico de sua carreira que envolve a personagem/obra Macunaíma, escrita em 1928, por Mário de Andrade, assim como suas traduções em dois filmes: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Exu-Piá, coração de Macunaíma (Roteiros Mágicos Do Heroy Pau Brasyl)* (1984), de Paulo Veríssimo. Guiados pelo ator, esboçaremos constelações com vistas a estudar aquilo que chamamos de *rasgo* ou, se preferirmos, de *rasgo na imagem*.

Se, repetimos, esta dissertação faz parte de um projeto de pesquisa mais amplo, que pretende criar ensaios escritos e filmicos em torno da trajetória/experiência de atrizes e atores negros, acreditamos que o projeto de dignidade que nos guia, parte já de uma instância conjunta, agência singular, mas não individual. Ainda que no singular, *rasgo* abriga uma dimensão coletiva, contextual e historicamente situada. Reconhecendo a luta de contestação e rupturas da representação ao longo da história do cinema nacional, nos dedicamos a pensar a partir dos atores, estudando seus movimentos e atentando-nos a sua agência, por vezes, escondida. Assim, ao assumirmos a ideia de “dignidade primeira”, traçamos o elenco de nossa peça cênica, levando em consideração a dimensão coletiva, relacional e contingente dessa ideia. Estudar os gestos disruptivos e as *contraestratégias* de contestação é uma forma, portanto, de somar forças a essa luta em curso, à dignidade legada e, sobretudo, mostrar aquilo que, no e pelo gesto, sobrevive como uma lição de resistência que alcança o presente. Não se trata de inventariar rasgos, mas por meio dessa coleção, nos esforçar para apreender as redes de relações, interpretar e mesmo tirar consequências daquilo emerge, interrogando a estrutura de ausência que produziu a invisibilidade do ator negro.

O que chamamos *rasgo* seria uma ruptura na urdidura da narrativa e, a um só tempo, na malha da tela. Circunstancial, precipitação de abertura, ele demanda análise filmica – *pensar o tecido com a rasgadura* – mas também espectralidade, porque exigência de uma outra postura diante da imagem: “pensar a questão do negro implica mudança de direção do olhar” (PADILHA, 1995, p.15).

Forjar uma ferramenta capaz de operar o corte por justiça

“A montagem seria para as formas o que a política é para os atos”, escreve Didi-Huberman (2017, p. 119). Impõem-se assim, para este trabalho, uma dupla necessidade de remontagem de arquivos. A um só tempo, a remontagem contribui para um saber sobre os filmes analisados (como operam seus cortes, suas economias da presença, como constroem ausências, invisibilidades, como enfim amarram seus nós), mas também para desamarar, sondar vizinhanças e operar outras legibilidades históricas que nos permitam pensar sobre as persistências do arbitrário e também as resistências à submissão por parte do ator negro. A remontagem assume, assim, a tarefa de *forjar uma ferramenta capaz de operar o corte por justiça ao ator negro* (em especial, sua contribuição e constituição na imagem). Nesse sentido, a montagem é reclamada com uma forma de cuidado e justiça.

Acreditamos haver ainda uma violência incrustada e orientada historicamente pelo corte da montagem – ao que nossa ferramenta almeja confrontar. Uma longa citação de depoimento da atriz Léa Garcia (ALMADA, 1995, p. 101) demonstra de modo exemplar essa maquinação de montagem:

[Sandra Almada] “O público que acompanha seu trabalho pela televisão certamente percebeu essa tristeza. Já ouvi um comentário muito interessante sobre isso: “que fantástica, essa atriz! Ela expressa uma coisa verbalmente, mas os olhos falam outra

[Léa Garcia] Isso acontecia muito nas gravações em que a cena era minha e não me davam o direito de fazê-la toda. É um momento seu que “cortam” para um outro ator, e você não completa sua interpretação. É nesses boicotes que está o preconceito.

[S.A.] Os ‘cortes’ são para que não se exiba a imagem do negro durante muito tempo no vídeo?

[L.G.] É preconceito mesmo: você não é uma figura que a mídia tem interesse de veicular. Ela não vai te ‘explorar’ muito mesmo. Não somos belos pra eles. (...) Então, o ‘ator negro’ está falando e, de repente, a câmera está focalizando o rosto do ator que está em silêncio, contracenando com ele. A gente começa a observar o movimento da câmera, percebe o que está acontecendo, mas não se pode parar aquilo. A gente se segura por estar representando, por amar a arte de representar. Então, se vive dois momentos naquele mesmo instante. É uma coisa muito séria.” (Léa Garcia em entrevista a Sandra Almada, em 1964)

Em 1978, Grande Otelo dizia, em entrevista ao *Vox Populi*, que o seu *desgosto*, tanto no cinema como na televisão, é a *sala de corte*. Para o ator, muitas das cenas potentes de sua

atuação foram retiradas na montagem. O problema do *corte* – a violência e o racismo do corte – para com o ator negro, expõe em alguma medida uma das feridas que conforma a representação do negro no cinema brasileiro. A partir de Mbembe, César Guimarães (2020) evidencia o problema que nos referimos:

podemos dizer que as operações de corte e apagamento da memória dos povos negros se devem à produção de práticas e discursos que vieram a constituir aquela Biblioteca Colonial que se encarregou de “inventar, contar repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática” (GUIMARÃES, 2020, p. 155).

Quando falamos de *construção de ausência*, estamos dizendo que há algo que os estereótipos alicerçam e produzem, que eles atuam em sistema. Mas há também aquilo que estrutura, que alicerça os estereótipos: poucas oportunidades, sub-remuneração, pouco tempo de aparição no todo do filme, baixo uso do potencial de atuação, imposição de *ostracismo* aos artistas, tal como sugerido por Lélia Gonzalez no documentário *As Divas Negras do Cinema Brasileiro* (dir. Victoria Santos e Aduino Santos, 1988)<sup>5</sup>, etc.

Dito isso, nossa ferramenta operaria interrompendo, reorganizando (conferindo outra legibilidade), no intuito de mostrar algo subsumido no todo do filme: *exercícios de resistência* à ordem imposta. Não se trata tão simplesmente de se ater aos detalhes, mas, de atentar-se aos *trechos*, aos acidentes, às redes de relações, aos *complôs*, aos gestos mínimos (ou, por vezes, escandalosos) e, finalmente, às tentativas de rasgar o tecido da narrativa. Encaramos uma obra filmica como um *circuito reversível* e, aquilo que bagunça a representação – a apresentação –, como *tentativa*. A ferramenta remonta, mas, em suma, afia-se em tentar reconhecer os sinais de vida, de interrupção, de transformação da imagem, as *introduções de significados* e as “implicações diferentes” (das e nas personagens) inscritas pela atuação. Portanto, o foco primordial de nossa análise e da busca é o trabalho do ator, o corpo do ator em suas *contra-estratégias*.

Reconhecendo que há sobrevivências para serem contadas, sobretudo porque muitas vezes trata-se de “mais uma luta por sobrevivência mesmo”, como nos diz Grande Otelo (1977), o esforço de remontar as imagens vinculado à *rememoração crítica do passado* passa por

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6L9U2DQRYdk>



construir uma percepção histórica e perspectiva *diante dos nossos olhos* ou, se preferirmos, com os nossos olhos (na medida que é pela troca de olhares que a compreensão pode acontecer). Nesse sentido, esse estudo passa pela construção de um conhecimento pela montagem, *com* as imagens e não estritamente sobre elas. Montagem também assumida como reconhecimento de atravessamentos e como lugar de passagem: entre o filmico e o extra-filmico, entre filme e vida. Este conhecimento, novamente, desloca as imagens de seu sentido original, pela interrupção, para criar novas formas de visibilidade e legibilidade histórica. Ele permite aproximar cenas (constituintes dos filmes) às falas (que surgem em seu entorno), permite aproximar falas nos filmes às cenas do entorno. A montagem, finalmente, como *cesura* e *sutura*, tal como escreveu Anita Leandro (2015): "entre a emergência do descontínuo e a necessidade, também premente, de uma transmissão, a montagem interfere: ela é o lugar, ao mesmo tempo, do corte e da colagem, do intervalo e da ligação entre os fatos".

Esforço, portanto, de não reduzir o espectador nem o ator, mas justamente, de abrir a história variando, assim, entre esses dois lugares. *Reabrir o passado no presente*, para refletir e agir sobre/no agora. A montagem é sobretudo um *método de conhecimento*, um procedimento formal que age na “desordem do mundo”, “que mostra os conflitos entre as coisas, que explicita a nossa própria existência enquanto montagem” (FRANÇA, A.; HABERT, A.; PEREIRA, M., 2011). Porquanto, o rasgo é pensado por nós, a um só tempo, como substantivo e verbo.

Substantivo porque o termo nomeia uma operação materializada: inscreve-se um rasgo no tecido da representação. Verbo porque se trata de uma ação daquele que se encontra apertado. Mais que isso, caberia notar: verbo conjugado em primeira pessoa. O que nos diz? Primeiro que falar dessa história de violência nos exige mais do que demonstrá-la e evidenciá-la, é preciso desmontá-la, de tal forma a tentar interromper sua repetição:

É de fato, de montagem ou de remontagem que se deve falar, consecutivamente, para qualificar o próprio da operação histórica: enquanto procedimento, a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural. Refundar a história sobre um movimento ‘a contrapelo’ significava, portanto, apostar num *conhecimento pela montagem*, tendo feito do *não saber* – a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal – o objeto e o momento heurístico de sua própria constituição. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 132, grifos do autor)

Por meio da retomada de imagens já existentes e da construção de uma outra legibilidade com elas, de modo a perceber como a violência se deu e como a resistência se insinuou, pretendemos, quem sabe, colaborar na tarefa de *fundação de um arquivo*. No livro *Crítica da razão negra*, Achille Mbembe (2014) menciona de *dois textos* que comporiam a condição do sujeito negro: o primeiro, um *juízo de identidade*, uma sobredeterminação; o segundo, uma *declaração de identidade*, a *consciência negra do negro*. Assim, é dentro desse segundo texto que apareceria a necessidade de instauração de um arquivo para restituir os negros à sua história: “como é que, na ausência de vestígios, de fontes dos fatos historiográficos, se escreve a História? (...) essa escrita se esforça, aliás por fazer surgir uma comunidade que precisa ser forjada a partir de restos dispersos por todos os cantos do mundo” (MBEMBE, A. 2014, p.63). Em nosso esforço, trata-se de olhar para as imagens e essa história do cinema brasileiro *sob a perspectiva* do ator e das atrizes negras. Essa *outra legibilidade* assume, de princípio, uma perspectiva e não se furta a tomar posição - trabalho paciente de costura de vestígios e restos.

Finalmente, busca-se com a montagem escutar as vozes soterradas, e é justamente nesse ponto que se trata duplamente de uma *rememoração*, mas também de uma *escavação*. Nos arquivos, escreve Anita Leandro (2015), "o pesquisador, antes de ser leitor, é uma espécie de montador de enunciados distantes, que o método arqueológico torna sensíveis ao presente" da mesma forma que é pela montagem que se *torna audível a fala do arquivo*.

Por em evidência a fenda

Entre a modéstia e a exigência, ensaiar e remontar assumem a boca de cena dessa pesquisa. O remontar, mais diretamente, se mostra no estudo de montagem, o filme cujo título é "*Não vim no mundo para ser pedra*", que apresentamos como parte deste trabalho. Construído ao longo de dois anos, o corte apresentado tem vinte e cinco minutos e reúne diferentes regimes e tipos de imagens (trechos de filmes, programas televisivos, fotografias, músicas, etc.). As análises filmicas que empreendemos neste trabalho são articuladas à práxis na ilha de edição, o filme não é, portanto, mero resumo ou síntese da pesquisa, mas *afloração*: parte do percurso de pensamento e permeado de incertezas, dúvidas e questões que ainda nos mobilizam em

relação ao trabalho, às imagens estudadas e ao ator a quem nos dedicamos neste trabalho, o imenso Grande Otelo.

Para o texto escrito que se segue, a forma do ensaio é intensificada a cada capítulo. "Ensaiai é tentar novamente. É experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens", escreve Didi-Huberman (2018, p. 114). Na mesma via, Silvana Lopes em sua defesa do ensaio como *pensamento experimental*, vai chamar atenção para a dimensão de *forma intermediária* que "se move segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito, mas também a imagem, não a diferença mas as diferenciações, não o fixo, mas o que está em devir" (LOPES, 2012, p. 165/166). Na esteira da autora, o ensaio tido como um *modo de partir* – "de onde se parte nunca é indiferente, mas o mais importante são as linhas que se traçam" – *expansão, em formas e ritmos, de uma energia corpo-linguagem*, nos guia na abordagem acionada. "Prova-se, experimenta-se, porém, que esses movimentos são indissociáveis e que, no ensaio, tal como na literatura propriamente dita, o que importa é a sua promessa de acontecimento" (2012, p. 178). Imbuídos dessa energia, acreditamos se tratar, aqui, de algo próximo: o corpo-linguagem Grande Otelo funda uma constelação. Nosso esforço modesto é nos atentar aos pormenores, traçar linhas ligando pequenas centelhas, experimentar composições, vizinhanças, ajuntamentos, de modo a produzir pequenos arranjos que possam mobilizar o pensamento, cindir a violência ou mesmo reorientar o ponto de vista em relação às questões concernentes à história dos atores e atrizes negros no cinema brasileiro. A partir desse gesto ensaístico, cada capítulo adquire ritmos e formatos variados. Há uma cadência e uma respiração própria a cada momento/capítulo dessa dissertação. "Mas o que dizer, a não ser que a modéstia e a exigência misturadas na forma do ensaio fazem de toda 'retomada' um ato de *sempre tudo reaprender?*" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 114).

O primeiro capítulo, *O triz do ato*, foi construído ao longo dos componentes curriculares do mestrado no PPGCOM/UFMG, de modo que ele antecede a decisão de concentrar a pesquisa na constelação otelística/macunaímica. Convocamos neste capítulo falas, citações, filmes e episódios vivenciados por outros atores e atrizes negros que não só Otelo. A aposta metodológica é igualmente lançada de forma mais ampla, apresentando as bases gerais, nos concentrando assim a discutir as noções de *construção de ausência* e *rasgo na imagem*. Destacamos que a forma híbrida e ensaística do respectivo texto foi fruto de uma escolha de

partir das imagens: em outras palavras, começamos tal capítulo com uma análise comparativa de dois filmes, *Compasso de Espera* (1973, dir. Antunes Filho) e *Alma no Olho* (1973, dir. Zózimo Bulbul). Pouco a pouco, da análise das imagens adentramos os problemas conceituais. Como se verá, a escolha destes dois filmes diz respeito ao fato de que a relação entre eles tocam em aspectos que estão na gênese tanto dos processos de produção de ausência, quanto de rasgo na imagem que se desdobram e se atualizam historicamente. Em *Alma no olho*, por exemplo, o *rasgo* torna-se estratégia para confrontar o *roubo*.

Em *A constelação Macunaíma*, segundo capítulo, nos concentramos numa análise comparada de duas transfigurações filmicas do livro *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade. Os filmes analisados são: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Exu-Piá, coração de Macunaíma (Roteiros Mágicos Do Heroy Pau Brasy)* (1984), de Paulo Veríssimo<sup>6</sup>. Dividido em três partes (Que-nem, Talequal, Talqualmente), o capítulo concentra-se inicialmente numa análise mais detida do filme dirigido por Joaquim Pedro. *Macunaíma*, terceiro longa-metragem de JPA, foi filmado em 1968 e lançado em 1969, em plena ditadura militar - de modo que o filme e o diretor sofreram censura e repressão, quando foram impostos ao filme 15 cortes. Só em 1979 foi possível lançá-lo na íntegra, para maiores de 16 anos e na televisão - ocasião em que um cartaz comemorativo do filme foi lançado estampando a frase "Agora sem cortes". Embora, desde seu lançamento, tenha sido um sucesso de público, o filme contava com várias proibições que o regime ditatorial impôs.

A segunda parte deste capítulo de análise concentra-se em *Exu-piá*, dirigido por Paulo Veríssimo. Único longa do diretor, realizado com baixíssimo orçamento, trata-se aqui de um filme pouco conhecido, que sequer chegou a circular comercialmente – passando apenas por dois festivais de cinema, em 1985. Permeado de cenas e atores da montagem teatral *Macunaíma*, sob direção de Antunes Filho e o Grupo Pau-Brasil, o filme se acentua no desejo de diálogo não só com o livro de Mário de Andrade, mas também com o teatro engajado, com o próprio cinema e a literatura - a exemplo da leitura que o filme faz do livro de Manuel Cavalcante Proença, *Manuscrito Holandês ou A Peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro*

<sup>6</sup> Salta aos olhos que se no filme de JPA o diretor negava uma filiação ao tropicalismo - "não se vincula à onda tropicalista que, para mim, sempre foi completamente furada como movimento" - Veríssimo se declarava como tropicalista de primeira hora (MENDONÇA, 2012).

*Macobeba*, de 1959. Co-existem ali dois macunaímas, um negro interpretado por Grande Otelo e outro branco, interpretando por Carlos Augusto Carvalho.

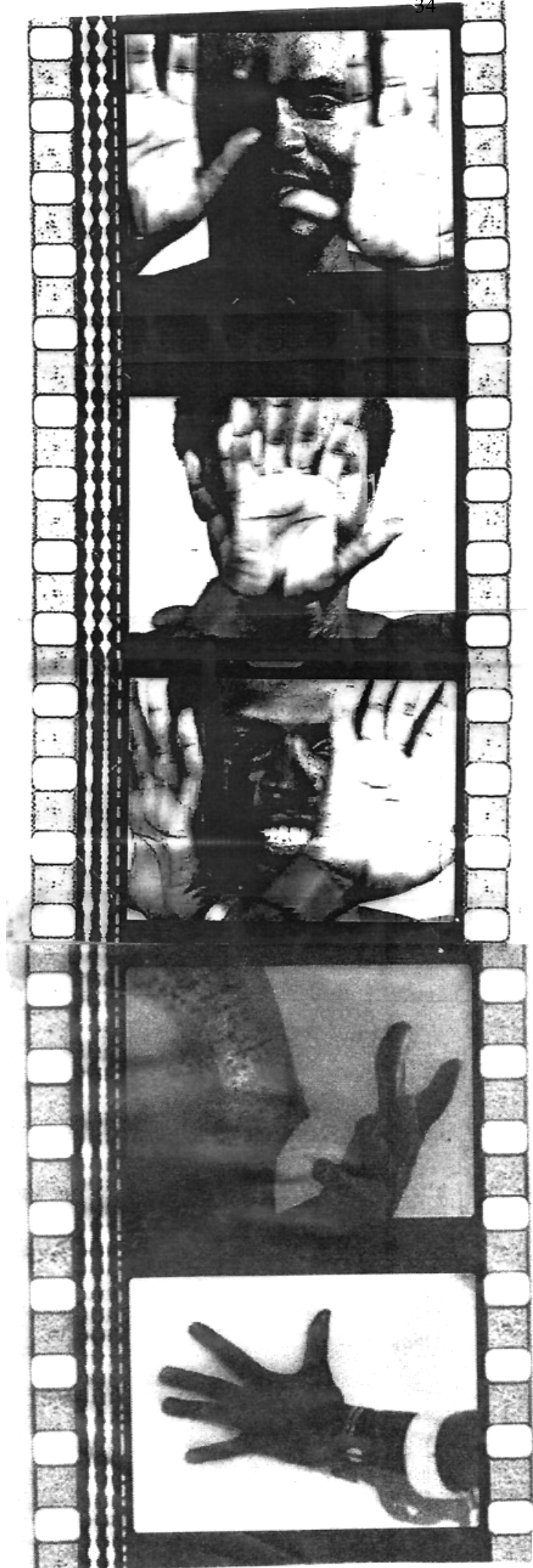
Posterior ao capítulo de análise, encontra-se um texto breve que assume forma diarística e em tons de notas, versando sobre o processo e construção poética da montagem filmica. O texto memorialístico comenta algumas escolhas, articula referências e elenca *pactos secretos* que fundamentam o "Não vim no mundo para ser pedra".

\*

Por fim, gostaríamos de guardar, aqui, no texto, aquilo que ficou ausente na montagem visual. Um "silencioso escarcéu" abriria o filme, espécie de prece à noite a corroborar com o catado e costura dos retos, dos trapos: "ó Noite meditativa! (...) dá-me tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro das tuas Estrelas, a profundidade misteriosa dos teus sugestionadores fantasmas, todos os soluços que rugem e rasgam o majestoso Mediterrâneo dos teus evocativos e pacificadores silêncios Silêncios!", como escreveu Cruz e Souza no início do seu conto *O Emparedado*. Tal citação era sussurrada no começo do filme. Também Otelo, para falar de amor, clamou a noite: "Ouviria da noite os ruídos noturnos / Ou então gemidos de esquecidos noturnos / O amor seria sussurro de ladrão de roubando" (1980). *Coro de rezas*, como escreveu o ator. Que esse texto escureça como a noite e acenda as estrelas, os astros, satélites... "Noite prisma / Momento total / O mundo cisma / Mas eu miro o teu cristal" (VELOSO, 2021).

Boa leitura.





## Capítulo 1 - O triz do ato

“Eu sou aquele que está solto  
De todo o chão por onde caminha,  
Limitado e subjugado.  
E quando a terra devolver  
Todas as raízes dos meus passos,  
Eu surgirei como um sol  
Para sempre incluído.  
E no rumo do meu sangue  
Todos verão a fonte,  
Na hora em que o tempo transborda,  
Para nascer o mundo novo”

(Ruth S. de Miranda Salles)

### Um *filme de ator* para romper o compasso

Em 1970 finalizam-se as gravações do longa-metragem *Compasso de Espera*, dirigido por Antunes Filho e protagonizado por Zózimo Bulbul, filme que ficou preso na censura da ditadura militar no Brasil e só fora liberado em 1973, por pressão do próprio ator que, segundo relata, “já estava enlouquecendo”<sup>7</sup> com a demora. Tratava-se do primeiro protagonista que Bulbul fazia no cinema em onze anos de carreira, e o primeiro e único filme do diretor paulista, muito conhecido por seu trabalho no teatro – com destaque para a montagem teatral de *Macunaíma*, em 1978<sup>8</sup>.

Em uma das primeiras cenas do longa, o escritor e publicitário Jorge – não seria em vão o paralelismo com o nome do ator que o interpreta, cujo nome de registro é Jorge da Silva –, cede a um pedido do repórter apesar de, como dito na cena, “não saber dizer versos direito”. Pedido feito ao fim de uma cena que, metonimicamente, aproxima-se de um inquérito; momento último da participação onde, finalmente, a personagem poderia falar do livro que

<sup>7</sup> “Em 1971, 72, 73 eu estava enlouquecendo. Eu achava que era um sonho. Achavam que eu estava mentindo quando dizia que tinha feito um filme. Esse filme não existe. A paranóia baixou. Eu quero ver esse filme, eu sei que esse filme tem importância” (BULBUL, 2015, p.37)

<sup>8</sup> No capítulo seguinte, comentaremos mais detidamente sobre a primeira montagem de *Macunaíma* no teatro, sob direção de Antunes Filho (1929 – 2019) e do Grupo Pau Brasil.



estava lançando. O desfecho da cena é contundente: Jorge olha obstinadamente para a câmera como quem mira no espectador do cinema a possibilidade última de escape da asfixia daquela entrevista jornalística. Uma saída pelo olhar, eis a tentativa.

Na cena, o olhar “abre a possibilidade de agência”, como escreve bell hooks (2019, p.216) e que, em sua frontalidade de interpelação, convoca eticamente a audiência diante da cena racista em que ele, a um só tempo pretende sublevar-se e, no entanto, progressivamente se afunda. Jorge prossegue com o poema homônimo do seu livro por lançar, o “Compasso de Espera”: “Eu sou floração forte / renovação do tempo / tempestade / e todo verde dessa chuva amadureceu para hoje”. O poema que intitula o livro na trama é o mesmo que dá nome ao filme, texto originalmente da escritora paranaense Ruth S. de Miranda Salles. Jogo de sobreposições que faz *vacilar a representação* para, no seio dela, algo se apresentar. Atravessamentos do real e aberturas para o real: brechas pelas quais nos lançamos a sondar correspondências e vizinhanças, no esforço de amplificar alguns dos gestos potencialmente disruptivos que se insinuam – gestos que vêm de fora, constituem a representação, para atravessá-la e fendê-la.



Figura 10: frame do filme *Alma no Olho* (1973), dir. Zózimo Bulbul.

## Poema-promessa

Se, como na cena mencionada (e mesmo no filme como um todo), a construção da presença tanto da personagem quanto, como defenderemos, do ator, é eclipsada pelo gesto de violência em *continuum* que volta sempre a *emparedá-lo* ou fixá-lo, gostaríamos de pensar e insistir, justamente, nos breves tensionamentos de abertura que constroem presença ou que, poderíamos dizer, a própria presença precipita. A cena do poema falado por Jorge, por exemplo, parece compor e, ao mesmo tempo, desgarrar-se da grade da escritura do filme. Neste caso, como veremos, a abertura é radical. Portanto, se iniciamos citando aquele *duplo olhar* encenado dentro do sistema do próprio filme, construindo-se nos limites e ordenamento da própria *mise-èn-scene* (a cena da entrevista), provocamos mais diretamente a respeito daquilo que, meio pensado, meio impensado, transfigura a ordem, reivindicando uma abertura da representação. Entendemos que essas *emergências* disruptivas e *dissensuais* podem ser consideradas como performances. Assim, questionamos se *Alma no Olho* não seria todo ele uma *forma improvável*, uma *forma-força*, para usarmos a definição de Paul Zumthor para *performance*? Gesto *dissensual* diante do ordenamento do primeiro? Filme que, embora posterior ao *Compasso de espera*, inevitavelmente o provoca e perturba – de certo, perturbação que não é específica, mas interpela todo um *repertório de imagens e efeitos visuais* por meio dos quais a “diferença” racial é não só representada, mas construída, conformando um *regime de representação* (HALL, 2016, p. 150).

Como já mencionado, não é de todo surpreendente que *Compasso de Espera* tenha sido censurado pela ditadura militar. Um dos fatores seria justamente a discussão das *hierarquias raciais*<sup>9</sup> posta em cena, como uma espécie de raio-x que o filme constrói da situação do sujeito negro de classe média na sociedade brasileira. *Compasso de Espera* “trata do preconceito explícito, sendo por isso igualmente singular”, escreve João Carlos Rodrigues (2011, p.108). Também o fato do filme ter como protagonista um ator negro dando vida a um personagem complexo e cheio de camadas, uma personagem que, uma vez olhado, dá a ver o regime de visibilidade que sucessivamente o encerra nas malhas e marcas do racismo parece corroborar a censura perpetrada a esta obra. O corpo negro do protagonista e seu olhar,

<sup>9</sup> Concordamos com FIGUEIREDO e GROSFUGUEL (2009, p.226) ao julgarem “ser mais adequado falarmos de ‘hierarquias raciais’, já que enfatizamos a verticalidade das relações sobre a suposta horizontalidade expressa na definição ‘Estudos das Relações Raciais’”.

considerado como constituinte da cena, deflagra a própria cena racista que o envolve: expõe-se a ordem racista na própria construção de certa *mise-en-abyme* que predomina por todo o filme. Em resumo, em se tratando da censura, poderíamos reconhecer, tal como diz o diretor Antunes Filho, que este filme foi *barrado por ser em preto e branco*, na exata medida que estética indissocia-se aqui de política.

Se iniciamos o texto com este filme para chegar no *eixo* de nossa análise inicial, campo de irradiação primeira – o curta *Alma no Olho* (1973), dirigido por Zózimo Bulbul – é propriamente por entendermos que, na relação de um filme com o outro, há mais do que *sobras do negativo* de película 35mm, de *acentuado preto e branco*, de um que compuseram o todo do segundo. Constantemente destacado nas análises do curta (CARVALHO, 2012; PINHO, 2020; FERREIRA, 2016), esse fato, no mínimo, rende boas metáforas sobre o racismo impregnado, constitutivo e constantemente atualizado pelo cinema brasileiro. O próprio Bulbul comenta em livro autobiográfico, lançado em 2015:

Peguei a sobra do negativo preto e branco, do filme *Compasso de Espera*, e usei para fazer o “*Alma no Olho*”. Naquela época tinha um preto e branco especial, o filme colorido estava chegando ao Brasil, todo mundo fazia preto e branco e os diretores de fotografia tinham o domínio do preto e branco. E esse negativo era da KODAK, se chamava PLUS X e 4 X, o filme saía do preto para o branco e não passava pelo cinza, e como no filme ‘*Alma no Olho*’ também. O que é preto é preto! O que é branco é branco! É o PLUS X, e esse filme de repente sumiu. Eu e o diretor de fotografia, eu e ele, só com uma câmera que um amigo meu me emprestou, o Noberto, no estúdio dele em Botafogo, num sábado à tarde, aí ficamos até meia noite, por aí, fazendo *Alma no Olho* (BULBUL, 2015, p. 38)

Reconhecemos, porém, que, de um filme para o outro, há um *intercâmbio sensível* de questões (estéticas e políticas), escolhas e signos. Intercâmbio literal, por vezes, que não se dá de modo linear e, com o trabalho do curta-metragem, cria um trânsito de signos. Pensamos, por exemplo, no figurino (marcadamente o paletó branco), no cenário (a *calcinante brancura*), mesmo o acentuado preto e branco na/da imagem, a frontalidade do corpo que mira a câmera (e o espectador), etc. No modo singular desses signos serem apropriados e no caráter mesmo dessa repetição posterior na escritura do curta, acreditamos que há produção de diferença e releitura crítica do próprio *Compasso de Espera*.

Manifesto corporificado

"Nós oferecemos o nosso manifesto, reconhecendo que os manifestos de cinema nunca sussurram" (Racquel Gates e Michael Boyce)

Entre Jorge (personagem) e Zózimo (ator), há aquele corpo manifesto em *Alma no Olho* e o manifesto que o curta de 1974, um ano após a liberação do longa pela censura, encarna. Falar que o filme dá corpo ao manifesto (sendo um manifesto-corporificado), aqui, é dizer que ele não só antecede manifestos escritos que defendem e definem o Cinema Negro, estritamente políticos (a exemplo do Dogma Feijoadá, de 2000, e o Manifesto de Recife, de 2001), mas também, de certa forma, os orienta pelo fato de que, já em *Alma no Olho*, se realiza a promessa e algumas das demandas requeridas nesses dois documentos, não se resumindo a isso. Nesta rede de relação, consideramos e defenderemos, aqui, neste texto inicial, que *Alma no Olho* “é a hora em que o tempo transborda”, encarna e atualiza o poema-promessa de Jorge/Zózimo e é, finalmente, um “fim da espera”. Por considerá-lo um manifesto, assumiremos *Alma no Olho* como um guia, um campo de forças que irradia questões, caminhos, signos e lentes para entender o problema central desta pesquisa: a construção da presença do ator e da atriz negra num regime que construiu (ou produziu) solidamente sua ausência, invisibilidade e “não existência”. Reforçamos que neste curta há algo extremo e agudo, em relação ao que analisaremos ao longo desta pesquisa.

Nesse esforço de nos atentar aos gestos mínimos, às tentativas ou exercícios de resistência e às incidências de rasgos na imagem precipitados pelos atores e atrizes negros, iniciamos justamente por este caso tão singular quanto escandaloso. Afim de deixar compreensivo nosso gesto, diremos que *Alma no Olho* é “o singular-extremo” – “expressa a singularidade através de um termo raro e singular – e ainda pode servir, ele mesmo, como exemplo da *Darstellung* [Apresentação], da exposição de uma ideia” (OTTE, 2013).

Seria importante, de início, destacar um *detalhe* do longa que se manifesta, posteriormente, em *trecho* do curta-metragem: em matéria do Jornal Brasil (1976), *A Xilogravura Interracial em Compasso de Espera*, o cineasta Sérgio Santeiro diz que “ficou chocado ao constatar que Zózimo Bulbul especialmente (...) havia sido dublado por Roberto Maia, um dublador branco. Segundo ele, era ‘uma expressão verbal de um branco na pele de um negro e isso me chocou’” (BALIEGO, G., 2017). A dublagem por um ator branco não deixa de se sobrepôr,

enquanto camada contraditória, naquilo que na própria narrativa do filme se quer *denúncia* e construção crítica da condição e situação desigual do negro no Brasil. O *jogo de espelhos* narrativo que a dublagem, por assim dizer, cria, ressoa naquilo que a história da representação do negro no cinema brasileiro reforça: “a fala do negro nunca é a sua voz e, menos ainda, o seu discurso” (MARTINS, 1995).

É justamente num silêncio eloquente, permeado pelo ritmo jazzístico e por evocações do John Coltrane<sup>10</sup>, que *Alma no Olho* confronta o silenciamento. Ora, a ausência do verbal não quer dizer silêncio, muito menos ausência de falas. É o corpo, ele mesmo, que fala no filme, poderíamos resumir, seja no repertório do gesto ou em sua *coreografia ritual*. Mas, para além disso, destacaríamos que o silêncio barulhento em *Alma no Olho* confronta o *silenciamento*, tanto quanto indaga a história do ator/atriz negro/a no cinema marcada por uma economia discursiva que, quando muito, preserva uma estrutural mudez imposta (de fala e de corpo). Ora sem direito a uma mínima fala, ora constrangido em termos de exploração das potencialidades do corpo, a história do ator negro é marcada pela elisão, mesmo estando em cena.

### A imagem rasgada

Em diálogo com o texto de Larissa Fulana de Tal (2014), para a qual Zózimo Bulbul em *Alma no Olho*, rasga a tela do cinema, concordamos com a autora ao passo que tentaremos esboçar, aqui, como a imagem mesmo é rasgada. Nesse sentido, o ator duplamente, em um só ato, rasga a tela e rasga a imagem. Assim, a contextualização que insinuamos em nossa introdução com um cotejo entre os dois filmes não cessará de retornar ao longo desse texto, retomando *um filme como ferramenta de análise do outro* (SOUTO, M., 2020). Assim, se para FULANA (2014), rasgar a tela do cinema se dá pela ocupação do “lugar de onde se fala, assumindo a direção, estabelecendo a luta para a auto representação, na qual, ‘nós estamos por nós mesmos’, assim como nós falamos por nós”, reforçando a decisiva ruptura no *regime de representação* no cinema brasileiro, falamos rasgo na imagem porque, em primeiro lugar, tal como o gesto de realizar um todo vivo a partir dos restos de negativos, reunindo as sobras - “coleccionar as luzes para compactuar com os astros”, como dito no poema -, acreditamos

<sup>10</sup> A pesquisadora Janaína Oliveira chama atenção para o fato que o filme é dedicado a John Coltrane e, em sua duração, "transcorre ao ininterrupto de Kulu Sé Mama, música que, além da improvisação jazzística, tem também influências musicais da África do Oeste, expressas tanto nos vocais de [Juno] Lewis como em instrumentos africanos, reiterando a conexão afro-diaspórica do roteiro" (OLIVEIRA, 2018, p. 258).

primeiramente haver um *trabalho do negativo*<sup>11</sup> na imagem. Como aborda Didi-Huberman (2010), acreditamos que o *trabalho* ou a *potência do negativo* neste curta está numa *eficácia sombria* que, por assim dizer, *escava o visível* (a ordenação dos aspectos representados) e *fere o legível* (a ordenação dos dispositivos de significação). Força de negativo tal qual uma película foto-sensível - para seguirmos na defesa de uma outra mirada para o fato do uso dos “restos” de negativo. Queremos com isso dizer que a primeira característica do rasgo na imagem em *Alma no Olho* seria, portanto, um rasgo na imagem do negro, na maneira como vemos e lemos o corpo negro e como, por seguinte, o definimos. Portanto, há uma incisiva interferência na percepção a partir do envolvimento proposto: “com Alma no Olho, o corpo negro é a arma, o projétil e o alvo de uma narrativa codificada – que simula imanência como recurso estético de deslocamento semiótico – como uma reapropriação e reaproximação do próprio corpo” (PINHO, 2020, p. 189).

“O que se representa em Alma no Olho?”, nos pergunta Osmundo Pinho (2020). Para responder, seria preciso considerar que algo ali se apresenta na força do negativo:

A imanência do corpo que não é representado como ‘brutalidade’, mas é a própria brutalidade, parece fugir para resistir à significação. Entre a imanência brutal, pré-significada, da morte social e a inventividade fugitiva da pantomima de Zózimo, uma fronteira ou limiar se estabelece. Entre uma pessoa, que só pode ser um tipo, responsável por toda uma raça, como descrevo de modo definitivo Fanon, mas que busca representar a si mesmo (FANON, 1983). Ora, tal auto-representação é uma negação. Para ‘ser’ o negro precisa negar o mundo, para representar o mundo, negar a si mesmo. (PINHO, 2020).

Assim, ao dizermos *rasga a imagem do negro*, estamos lançando olhar ao modo de ver cultivado pelo racismo que faz *transparente e permeia de ausência* o termo e a ideia de negro. Na perversidade e engenhosidade do racismo, este “tornar-se” Outro é “escravo do olhar”, da aparição (lembramos do sistema epidérmico racial de que nos fala Fanon). Isso porque se preserva uma centralidade universal branca, enquanto o signo negro é forjado como outridade, objetificado e encerrado num termo ausente (KILOMBA, 2019; HALL, 2016; PINHO, 2015). “Enquanto objeto de uma enunciação coletiva, que silencia sua voz e castra os índices de sua alteridade, o negro torna-se um efeito de linguagem sobre o qual se exerce um poder eficiente de discriminação e elisão”, escreve Leda Maria Martins (1995, p. 39). O que vemos em *Alma no Olho* está no seio do conflito e expõe-se na disputa pelo

<sup>11</sup> Tal como na proposição de Didi-Huberman (2010), no uso do termo “negativo” não há qualquer conotação niliista ou simplesmente “negativista”, como tampouco visa a uma nostalgia ou qualquer filosofia geral da negatividade.

significante, não prescindindo em absoluto de nós espectadores, dos vícios de nossos olhares diante dele, da ação de projetar o filme, da memória coletiva e da *consciência moral* que aquele corpo evoca, *sempre-já* em sua aparição na imagem. Sendo assim, *Alma no Olho* vale-se da condição de sua exibição, ele se faz em *presença de*.



Figura 11: frame da cartela inicial do filme *Alma no Olho* (1973), dir. Zózimo Bulbul.

A primeira sequência do filme é eloquente do seu programa: o letreiro “Direção: Zózimo Bulbul” justaposto ao sorriso de ator-autor precede sua gargalhada. O sorriso se desfaz e logo a sequência de enquadramentos parece sugerir um esquadrinhamento policiaisco daquele corpo, mas é a recorrência do primeiro-plano (rosto por excelência), embate com a percepção dada, que a faz vacilar e variar, suspendendo a identificação ou mesmo a desidentificação – dupla suspensão, por assim dizer. No filme, em primeiro momento, o corpo de Bulbul desloca o modo como habitualmente o percebemos enquanto um corpo negro para, em seguida, ele mesmo nos saudar e nos guiar na coreografia da memória que executa em cena. A um só tempo, ele nos desarma e nos desata em sua saudação: gesto de saudar que abriga em si, duplamente, segredo e luta.



Figura 12: frame do filme *Alma no Olho* (1973), dir. Zózimo Bulbul, seqüência da saudação.

Frente a uma história que relegou o ator negro às margens do quadro, reificando um leque de estereótipos e constantemente reduzindo o trabalho do ator tão somente a uma ínfima função no todo do filme, o que significaria, nesse movimento de *Alma no Olho*, na recorrência ali do primeiro plano, o rosto de um ator por ele mesmo, sem a máscara de um personagem? Numa história do cinema brasileiro (mas não só) marcada pela recorrência da “black-face”, o que significaria, aqui, a aparição irredutível do rosto de um ator negro?

### Jogo deslizante dos significados<sup>12</sup>

Parece-nos, como considera Achille Mbembe (2018), que a escritura produzida pelo corpo de Zózimo e a *forma-força* do curta procura *conjurar o demônio do primeiro texto* (um juízo de identidade, a estrutura de sujeição imposta ao sujeito negro) ao passo que, na mesma via, “se esforça por evocar, salvar, ativar e reatualizar a experiência originária” (a tradição),

<sup>12</sup> Cf. MARTINS, 1995, p. 58.



reconstruindo a verdade "já não mais fora de si, mas a partir do seu próprio terreno" (2018, p. 65). O corpo como terreno a se investigar, terreno não essencial mas histórico, história essa exposta na coreografia da memória que o ator, a partir de si mesmo, perfaz no espaço alegórico. Portanto, entre sobredeterminação e autodefinição, entre a miopia supremacista branca que quer ver um negro e a aparição do ponto cego (ponto preto) que questiona o olhar, aqui, o jogo de olhares faz "negro" não ser um *significante ausente*, mas presença que passa a consistir: "O homem pesa no conteúdo de seu espaço", como evocado no poema de *Compasso de Espera*.

A *personagem da hora nova* criada em *Alma no Olho*, é, por assim dizer, papel rasgado pela escritura de um corpo que faz vacilar o "fazer um papel de" – ponto fulcral, justamente, em nossa ideia de *rasgo*. A rigor, não há na dramaturgia do curta um personagem a se desempenhar, mas é o problema da figuração do sujeito que é encenado, o corpo sendo o veículo da própria narrativa<sup>13</sup>. Ao tempo que se inscreve uma *experiência vivida*, na mesma medida, reelabora-se o trauma no gesto mesmo de performá-lo. Na ausência de *lugares de memórias*, o corpo aqui se assume ele mesmo como um *ambiente de memória* e o filme, por conseguinte, uma *performance ritual* (MARTINS, 2003), não prescindindo, assim, do gesto de sê-lo projetado e de sê-lo sempre visto, porque é a repetição, aqui, que produz presença e, mais radicalmente, diferença. A potência de *looping* inscrita na forma filmica<sup>14</sup> de *Alma no olho*, trabalha como construção de presença: "dupla repetição de uma ação já repetida, repetição provisória, sempre sujeita à revisão, sempre passível de reinvenção, repetição que nunca se oferece da mesma maneira, mesmo quando sustentada pela constância da transmissão" (MARTINS, 2003).

### Fazer-ver

Para adentrar a esta discussão a partir do filme começemos por algo importante para pensarmos na história do ator e da atriz negra: as fichas técnicas, aqui tomadas tanto em sua conformação gráfica (as formas de relacionar palavra e imagem), quanto em seu registro histórico (em sua dimensão de documento, portanto). Dentre tantas formas de violência

<sup>13</sup> "Sendo veículo do processo de instauração do sentido". (MARTINS, 1995, p.57).

<sup>14</sup> Essa potência é destacada por Carvalho (2012) em artigo sobre Bulbul: "sua narrativa circular permite que seja projetado em looping, exposto em um museu ou outdoor".

perpetradas aos artistas negras em geral, e aos atores negros em particular, as fichas técnicas, certamente, não são aquelas de maior escala. Mas, em grau, consomem tantas outras violências que coabitam o interior dos filmes e a partir deles (em seus efeitos, por exemplo).

Se, em *Alma no olho*, logo do turvo (da imagem desfocada) se dão a ver os contornos singulares do rosto, é o título do filme, escrito na cor branca mas em negrito, que, antes que os olhos de Zózimo apareçam (e que os olhos dos espectadores apareçam para ele), anuncia o ator e o que o conforma: a *alma*. Lugar onde alma residiria (o olho) e, ao mesmo tempo, aquilo que injeta significado (a alma) ao *simples* órgão. Para Pinho (2020) a alma no olho é, em outras palavras, *a integridade do “ser” recontada*.

A imagem, em primeiro momento, é o espaço cênico onde o ator faz, conforme exercício basilar da arte da atuação, reconhecimento espacial, tornando seu corpo encruzilhada. O jogo de olhar - ou jogo ritualístico das aparências (MARTINS, 1995, p. 58) - em *Alma no Olho* parece, por vezes, junto aos espectadores, fazer o figurado ler a figuração: se os nomes dos créditos são dispostos no rosto, no entanto, não o prendem e talvez a pequena vacilação de lermos/vermos juntos com Zózimo as palavras, é o que detona alguma chance do homem aqui, repetimos, "pesar no conteúdo do seu espaço". É aí que o ator não só assume a direção (termo reclamado aqui polissemicamente), o direcionamento, mas também a condição de espectador. Partilhamos por algum momento o estado de espectador com aquele que *faz-ver*.

### Uma (outra) saída pelo olhar

Aqui, *rasga-se a imagem do negro* porque se joga, como o inconsciente coletivo-colonial vê e entende, no modo mesmo como olha, o negro. Olhar, torna-se, enfim, não ver. Rasga-se porque enfrenta-se o mito, *mito solidamente enraizado* no olhar e que se sustenta no imaginário racista que nos conforma – antes que se projete por sobre ele, ele projeta sobre nós seus olhos e, a um só tempo, aquilo que conforma o olhar. Rasgando, reabrem-se os caminhos do passado e des-barram-se o futuro (note-se, barrado por um muro branco). O que Bulbul faz é confrontar o *protótipo* (“instalação primeira de uma ordem de sentidos” (BORGES, 2016), introduzindo um corpo no estereótipo (fixação dessa instalação) e, assim, *transcodificando-o* (HALL, 2019) por dentro, pelo corpo de ator defasado de

qualquer personagem (mas que não deixa de reler a contrapelo os outros personagens, em especial aquele de *Compasso de Espera*).

Quem fala *rasgo* diz abertura, o que nos parece impossibilitar a fácil redução: trata-se de um enigma, o filme e o corpo. No cenário, o branco do fundo - infinito mas inanimado -, padronizado como um tipo, sem boca e sem olhos, torna-se objeto e, não tarda, é o que limita: embora infinito, prende<sup>15</sup>. Duplo aparato no paradoxo: enquanto abstração (contraste e supremacista) e enquanto materialidade do espaço de um estúdio que por vezes, conduzida a câmera pelo movimento do corpo que perturba o enquadramento, faz aparecer o maquinismo e o branco infinito logo desmorona-se ante a finitude, porque se mostra enquanto um limitado padrão universalizante de um estúdio. Lembremos que o estúdio de televisão é um cenário recorrente de *Compasso de Espera*, Jorge (o personagem) como publicitário transita entre fundos brancos e maquinismo de criação imagética que, em certa medida, ainda que no átimo é dado a ver em *Alma no Olho*.



Figura 13: frame do filme *Alma no Olho* (1973), dir. Zózimo Bulbul, onde se vê na parte superior instalações elétricas..

<sup>15</sup> Não queremos com isso localizar o filme tão somente numa inversão de lugares ou de papéis (o do branco e o suposto preto), mas queremos falar em primeiro momento de uma radical recusa ao ser o Outro por parte deste corpo negro encenando/performando a si, realizando a obra e espelhando-se/espalhando-se imageticamente. O branco infinito logo padece diante da potência de expansão infinita, tensão de abertura, do preto (cor) e, em paralelo, do negro (identidade). Em resumo, diríamos que o branco não se assume, aqui, enquanto cena (nem ordenamento), mas sim cenário.

No curta, desidentifica-se com o branco. A supremacia branca (ou o branco infinito do cenário) perece no contraste da cena instaurada, o branco defasa-se por e para trás daquele corpo que se posiciona, articula-se escrevendo e inscrevendo uma história, antes de uma experiência vivida. Poderíamos pensar: aquele corpo retoma os rumos de sua história a partir de uma coreografia ritual que ao passo que rememora, proscreeve, “posfaciando os discurso cultural brasileiro com os prefácios africanos” (MARTINS, 1998, p.36), conformando uma retomada<sup>16</sup> e *desvio de abertura*. Retomar os rumos, tem a ver duplamente com o ator assumir a direção e com uma forma filmica que se articula em uma repetição complexa.

Liberta-se no filme (reparemos na quebra da corrente que procede ao retorno às origens africanas) porque o conflito que o envolve enquanto negro é assumido e exposto, conflito dual e paradoxal. Assim, enfrenta-se aquilo que o envolve e quer totalizar a complexidade do ser. Trai-se portanto a oposição, o maniqueísmo delirante e dual, pela posição, ou poderíamos falar posicionalidade: *consciência negra do negro* (MBEMBE, 2018, p.65) posta em cena.

Como no dado das negativas que sobram, *Alma no olho* nem é o outro – ou seja, um espelho formulado por aquele primeiro filme –, nem o mesmo, mas uma radical aparição (filmica e corpórea) localizada na autodefinição, porque transformação a partir do que foi imposto e do conflito posto, dos vestígios dispersos, da relação com a história propositalmente separada: “renovação do tempo, tempestade”, como dito no poema.-

Dupla mirada para o passado, para reelaborar as duas memórias que coexistem no tempo: a da dor e a da resistência cultural. O encontro de olhares – este olho-espectador que vê e esta alma que está no olho-ator que mostra – se dá porque, antes, se organiza um olhar para o passado. “Outro nome para o ‘núcleo de afeto’ que, supõe-se, fundamenta toda a prática artística diaspórica pode ser ‘alma’ [soul]”, escreve Kodwo Eshun (2017, p. 105). Em *Alma no Olho* haveria quatro dimensões imbricadas: o *olhar transformador de imagem* (transformação que se dá em um processo de repetição), a mirada para o passado, a assunção do conflito que envolve aquele corpo, e, não menos importante, a já mencionada presença sonora de John Coltrane (a quem dedica o filme). A trilha musical torna audível os

---

<sup>16</sup> No filme, o ator “resume em pouco mais de onze minutos a trajetória do homem negro, das savanas idílicas da África ao cativeiro no mundo, literalmente, branco e a consequente libertação” (PINHO, 2020)

*fragmentos daquele estilhaçamento da alma* (ESHUN, 2017, p. 105) “recosturados” pela montagem sincopada e pela coreografia corporal (do ator e do filme).

## Fim da espera

Resgatemos este decisivo diálogo entre Grada Kilomba (2019) e Frantz Fanon (2008). A exemplar passagem final de uma *sempre-já* espera por si no cinema em Fanon, nos serve talvez de alegoria para o “ainda não” em *Alma no Olho*. Voltemos ao final do capítulo *A experiência vivida do negro*, de Fanon, a partir da interpretação de Kilomba:

Eu não posso ir ao cinema’, escreve Fanon, “Eu espero por mim”. Ele espera pelo/a Negro/a selvagem, pelo/a Negro/a bárbaro/a, pelos/as serviçais Negros/as, (...) criminosos/as, assassinos/as e traficantes. Ele espera por aquilo que ele não é. (KILOMBA, G., 2019, p.38)<sup>17</sup>

No curta, a alma torna-se negra pela *consciência negra do negro* apresentada em disputa e no movimento (a coreografia ritual da memória). Se falamos de uma dimensão *especular*, ou um *efeito de espelhamento* em *Alma no Olho* é para defendê-la enquanto *espelho retificador*: não reflete *tal e qual*, mas empenha-se em *transformar a imagem*<sup>18</sup> e transfigurar a ordem porque rompe o afastamento do ser consigo mesmo. *O olho deve nos permitir corrigir os erros culturais*, nos alerta Fanon (2008, p.169) em seu *Pele Negra, Máscaras Brancas*. E também Zózimo Bulbul em seu *Alma no Olho*, no corpo que se cria pelo *gesto performático*: “A performance é o gesto diante de um ordenamento (...) Nesse sentido, a performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse “em vias de”, reinventa a cena sem, finalmente, se reduzir a ela” (BRASIL, 2011).

Lembremos o final do *Compasso*: nas primeiras horas da manhã Jorge com roupa de gala anda sozinho por uma estação de trem, ele acaba de sair de uma importante festa e descobre ali que sua amada se casará, em poucos dias, com outro homem, um branco. É alvorada mas o peso dos dias se acumula e o final do filme, aberto de um livro aberto, é uma caminhada vista a pino. Entre os trilhos, segue este homem negro que não tem rumo na narrativa fora do controle branco. O final sugerido é, portanto, seguir em compasso de espera. Antes desta cena

<sup>17</sup> “O que é frequentemente chamado de alma Negra é uma construção do homem branco. Essa sentença nos relembra que não é com o sujeito Negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a Negritude deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário branco. Tais fantasias são os aspectos negados do “self” branco reprojatados sobre nós, como se fossem retratos críveis e objetivos de nós mesmos/as. Elas não são, no entanto, de nosso interesse” (KILOMBA, 2019, p. 38).

<sup>18</sup> Tomamos emprestada essa noção de bell hooks. Diz a autora: “desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem” (hooks, 2019, p. 33).

final, o personagem de Zózimo (Jorge) encontra-se com uma família negra, eles perguntam se Jorge precisa de ajuda e o questionam se ele é músico (“*vestido desse jeito...*”). Jorge hesita, mas confirma: “sou tocador de violino”. A jovem (também negra), sorri para ele, olhando-o com um certo carinho: “um dia quem sabe a gente vai ver o senhor tocando violino...”. Em *Alma no Olho* vemos (e ela vê) Zózimo tocar violino, toca-o sem o instrumento, mas é nisso que *espelho* verte-se reflexão, mais uma vez. “Violino tem som triste, de triste já basta a vida”, retruca a mãe na cena do *Compasso*. É na tristeza da imposição e da subjugação que em *Alma no Olho* o violino é tocado, tão corrente quanto a própria corrente de ferro que aprisiona as mãos. A promessa, por assim dizer, de um dia ela vê-lo tocar violino é cumprida no segundo filme, mas não *talequal*: é diferida por reparação, para que o espelho seja justiça.



Figuras 14 e 15: frames dos filmes *Compasso de Espera* e *Alma no Olho*, respectivamente.

## Lições de liberdade

Haveria ainda uma outra dimensão sobre *o fim da espera* que nos parece importante de ser destacada: Zózimo Bulbul em entrevista a Celso Fonseca, no filme *Referências* (dir. Zózimo Bulbul, 2006), conta que se empenhou durante três anos para conseguir o certificado de liberação pela ditadura militar do filme *Compasso de Espera*, tempo em que também ficou praticamente sem trabalhar, pois recusava as ofertas que vinham<sup>19</sup>. Quando finalmente o ator conseguiu a liberação, o filme sequer estreou em circuito comercial, e foi justamente a partir daí que ele decidiu escrever a própria história.

<sup>19</sup> “Como *Compasso de Espera* ficou três anos na censura eu fiquei também três anos praticamente sem trabalhar. Não tinha filme (...) e os filmes que me apresentavam não tinham um conteúdo que condissesse com minha índole, como meu pensamento, e de repente eu disse: sabe, quer saber de um negócio? Eu mesmo vou escrever minha historinha e vou interpretar... Que foi o *Alma no Olho*. Eu mesmo sentei, eu mesmo escrevi, eu mesmo dirigi... E ficou pronto” (BULBUL, 2006).

Em *Alma no Olho*, o negro não é um *simulacro* e nem forjado a partir da figura da mulher branca (*tropo* que predomina tanto em *Compasso* quanto historicamente na representação televisiva e cinematográfica do homem negro). O gesto de desobediência que o filme encarna, ressoa e encoraja o gesto de libertação e liberdade por meio do qual um corpo negro, ali, se cria e nos impele à recriação. Se é o rosto de Zózimo Bulbul que inicia o filme e retorna ao longo da duração, é a consciência negra que encerra atualizada na tela negra. O

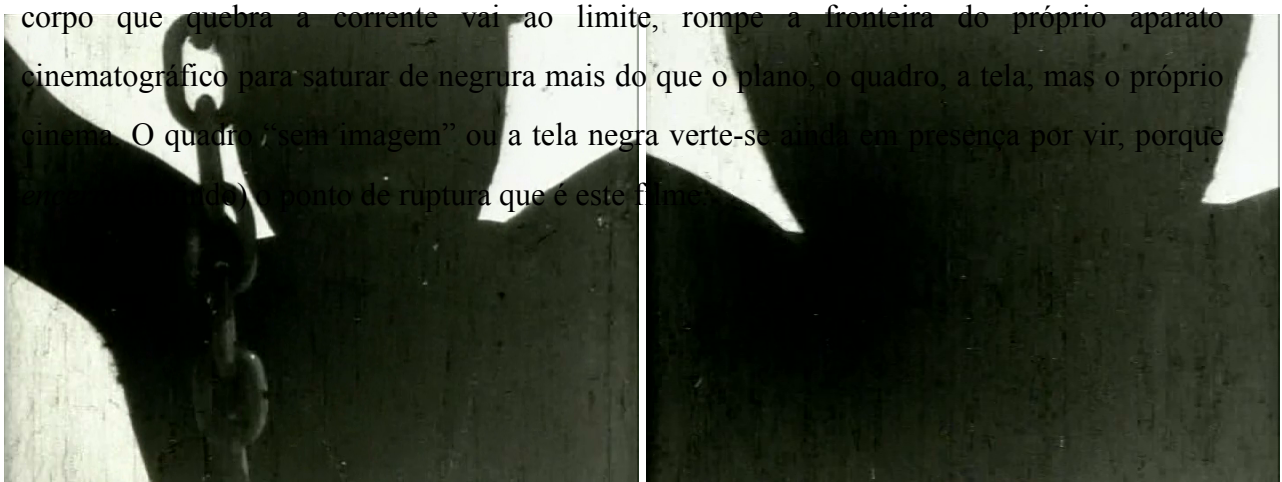


Figura 16 e 17: frames da sequência final do filme *Alma no Olho*.

Nisso pois que a potencialidade de *looping* (e a promessa de liberdade) que o filme acena, o seu fim preto encontra seu começo negro, nos diz a um só tempo de uma negação ao fim: necessidade de lembrar, ação em ato, mas também o “para sempre incluído”, poema que abrimos esse texto. Incluído não porque encaixado tal qual as regras e traçado da malha, mas porque rasgou-se, corrompeu no gesto mesmo limiar e limítrofe o signo da ausência (a saber: o quadro preto, célula da experiência cinematográfica). Incluído também por já não se poder pensar no primeiro *tecido narrativo*, o *Compasso de Espera*, sem esta interrupção, a um só tempo, posterior e prospectiva.

O quadro “sem imagem” ou a tela negra, verte-se ainda em presença por vir, porque *encerra* (abrindo) o ponto de ruptura que é este filme. Assim, “esperar por mim” aqui é antes este

encontro de olhar entre frente e trás das câmeras, entre frontalidade (este que nos olha) e de frente para (nós que o vemos projetado). É duplamente direção, porque diretor do filme e direcionamento, porque assume a direção da vida ao abrir uma possibilidade rumo. Duplamente elementar esta tela negra da experiência também cinematográfica.

Como nos sugere Fulana de Tal (2014) no título do texto que citamos no início, “Rasgando a tela”, o gerúndio do verbo ressoa à *potencialidade de looping* que o filme resguarda. Imenso processo é a descolonização, bem como o movimento de *transformação da imagem*. Retornar a este filme, exibi-lo e relacionar-se a ele é atualizar a *lição de liberdade* ou a *pedagogia da emergência* legada pelo ator e, enfim, compactuar com os astros para nascer um mundo novo.

O compasso jazzístico, *atonal* e *anacrônico* da montagem (no sentido de abalo e movimento temporal), faz não se tratar mais de compasso de espera mas de chegada, de presença anunciada porque já se mostra no que outrora era ausência (o quadro preto). Como nos sugere Fulana de Tal (2014) no título do texto citado, “Rasgando a tela”, o gerúndio do verbo ressoa à *potencialidade de looping* que o filme resguarda. Imenso processo é a descolonização, bem como o movimento de *transformação da imagem*. Retornar a este filme, exibi-lo e relacionar-se a ele é atualizar a *pedagogia da emergência* legada pelo ator e, enfim, compactuar com os astros para nascer um mundo novo.

Em *Alma no Olho*, rasgar a imagem tem a ver com rasgar “o fazer um papel de”, figurar-se sem a mediação (ou criando um *distanciamento*) de um personagem - aparato dramaturgico que foi, por muito tempo, arma de manutenção da desigual relações de olhar, colocando o ator negro a serviço do olhar branco via um *estereótipo* ou, mais corrente, um *protótipo* – aquele que é visto e construído para a ausência, uma não existência. No curta, o rosto do ator invade e ocupa a cena (traíndo um sistema de construção de ausência que se deu, sobretudo, pelo “black-face”), gesto de ruptura e subjetivação que acontece através da imagem, rompendo o tecido da narrativa por um trabalho aliado à imagem. O rasgo na imagem, aqui, se dá ainda naquilo que chamamos de “consciência em movimento”, na ruptura com a percepção e, em suma, naquilo que provoca o surgimento de um *trecho* na imagem filmica – nesse caso específico, nos parece haver um rasgo no *Compasso de Espera*, rasgo que acontece depois e nos parece incidir no filme anterior. A re-apresentação no segundo, corrompe a representação do primeiro. Em resumo, o que se mostra como um *rasgo na*



*imagem* em *Alma no Olho*, nos faz, tirando as consequências do que foi argumentado, dizer que se trata de um filme de ator, onde, finalmente, o ator assume a direção (na polissemia que esta palavra abriga dentro e fora do cinema).

*Singular-extremo*, em *Alma no Olho*, o problema que envolve o sujeito negro como um problema de imagem, o rapto e o roubo, são confrontadas a partir do rasgo da imagem e interpelação do olhar.

## Construção da ausência

“Em cada ato uma verdade  
Que cada ator nos aponta  
A gente encontra realidade  
Que aqui fora nem deu conta

E aquele palco tão estranho  
Limitou nosso cantar  
Não por culpa de tamanho  
Sim por medo do falar  
Mas o elenco sempre atento sobrevive  
E ainda pode nos representar”  
(*Vamos ao Teatro*, Leci Brandão)

Ao articular bases para pensarmos um *cinema implicado*, Matheus Araujo dos Santos (2020) elabora uma crítica àquele que talvez seja um dos livros mais conhecidos sobre a representação do sujeito negro no cinema nacional, *O negro brasileiro e o cinema*, de João Carlos Rodrigues (1949)<sup>20</sup>. O livro tem por objetivo “averiguar se o cinema nacional, nas suas diversas épocas e estilos, tem refletido ou não a realidade do negro brasileiro, como e por quê” (2011, p. 15).

Se, por um lado, há uma notável eficácia do mapeamento de certas recorrências e atualizações de estereótipos ao longo do cinema brasileiro, conforme demonstrado em tal obra, evidenciando um *continuum* da violência e oclusão da presença negra (dentro e fora das imagens), por outro, os equívocos conceituais e generalizações que o autor opera parecem comprometer não só a interpretação dos fatos, como também o entendimento da complexidade do tema, excluindo os horizontes possíveis de resistência. Um exemplo é quando, ainda na introdução do livro, ele conclui que “na ficção brasileira, no cinema ou fora dela, todos os personagens negros pertencem a uma das classificações a seguir, ou são uma mistura de várias delas” (RODRIGUES, 2011, p. 22). Partindo dessa afirmação, o livro nos apresenta um leque de treze arquétipos, exemplificados em arranjos de filmes que demonstram a recorrência e insistência. O autor também nos alerta que nem todos tipos, ali listados, “são perjurativos”. Atuando como “guardião do Mundo Ordenado”, Rodrigues

<sup>20</sup> O livro encontra-se em sua quarta edição, publicada em 2011, com algumas atualizações.

parece pouco interessado em interrogar o sistema da representação do negro no país e menos ainda a discutir a estrutura que torna possível tal reincidência e economia estereotípica.

Porém, no último capítulo do livro, “Atores negros e colonialismo cultural”, Rodrigues nos oferece uma pista para repensarmos seu trabalho e mesmo empreendermos esse estudo:

Ser ator no Brasil nunca foi fácil, e ator negro menos ainda. São escassos os nomes dos que fizeram uma carreira contínua no teatro, imagina no cinema. Eram tão raros que muitos traziam já no nome artístico a marca da identificação racial: Pérola Negra, Grande Otelo, Chocolate, Blecaute. E mesmo esses tiveram tantas e tantas vezes os filmes em que trabalharam destruídos por incêndios ou devorados pelos fungos e pelo mofo. É uma memória que se reconstitui aos solavancos (RODRIGUES, 2011, p. 145).

Concordamos com Araújo e achamos que sua articulação em relação ao livro *O negro brasileiro e o cinema* é tão precisa quanto necessária, interrogando o *tom de certeza que frequentemente reina* nos estudos sobre a presença (ou ausência) negra no cinema brasileiro. Mais precisamente, trata-se de interrogar o tom e os pressupostos dessa certeza, que parece, contraditoriamente, reproduzir a própria ausência no modo como se escreve a história da representação negra. Como resume Araújo (2020), tal taxonomia espelha os “cárceres estéticos” dos quais ele mesmo trata, produzindo assim “cárceres analíticos” *que sustentam a dialética racial*.

Não são poucos os autores que se dedicaram a estudar a *estereotipagem*, suas práticas, consequências e configurações. Como escreve Stuart Hall (2016, p. 197), sabe-se que a estereotipagem “reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença”. Sendo parte *da manutenção da ordem social e simbólica*, essa prática “tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder”. No Brasil, destaca-se o estudo pioneiro de Joel Zito Araújo acerca da subalternização dos atores e atrizes negros em novelas. O importante filme *A negação do Brasil* (2000, 92 min.), junto ao livro fruto de sua tese de doutorado, é certamente um ponto de inflexão no pensamento sobre a função das imagens na estruturação e consolidação do racismo e das ideologias de branqueamento, marcadamente às telenovelas, foco da análise de Araújo. Robert Stam (2008), por sua vez, retoma os estudos de Rodrigues, *a constelação brasileira de estereótipos*, apontando sua utilidade (“detectar padrões estruturais de preconceito naquilo que até então parecia constituir apenas fenômenos aleatórios”) e os limites dessa metodologia analítica: “os estereótipos vistos de forma redutora, correm o risco

de reproduzir o mesmo racismo que se pretende combater" (STAM, 2008, p. 465). Nos parece que, na trilha do que propõe Stam, é preciso, a fim de apreender a complexidade e nuances da representação e presença negra no cinema brasileiro, atentar-se aos aspectos formais, à polifonia e aos *elementos da orquestração do discurso*.

Somado a isso, nos parece importante experimentar uma análise fílmica que tome os atores (sua corporeidade, movimentos, gestos e trajetória) como operadores analíticos dos filmes, com foco especial em suas *contra-estratégias*. Este, portanto, será nosso ponto de partida, a fim de encarar a história do cinema e mesmo as imagens como questão complexa, não apaziguada: "é cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes" (DIDI-HUBERMAN, 2010).

### Reconstituir a memória aos solavancos

Neste trabalho, reconhecemos que grande parte da história das pessoas negras no cinema está imersa em um *legado de estereótipos*, e que, mesmo por isso, é preciso examinar criticamente esse repertório, de modo a entender sua *estrutura profunda* e não só mapear essa *degradação ritualizada* (HALL, 2006, p. 172). Sendo mais preciso, talvez a questão seja tanto desnudar o estereótipo quanto interrogar a estrutura da ausência. Sendo a catalogação indispensável em sua contribuição para o debate, acreditamos também que as compilações e inventários de estereótipos, suas *constelações repetidas e perniciosas de traços de personalidade*, logo mostram seus limites.

A *desatenção* às emergências de outras histórias, lutas e mesmo da disputa pela representação (o "campo da representação como um lugar de luta") corrobora uma "história antiga de esquecimento deliberado do talento de artistas negros" (STAM; SHOHAT, 2006, p. 281), dentro e fora da imagem. O foco estrito na estereotipagem parece pouco atento tanto à sua matriz estrutural, "a conexão entre dominação e representação", sobre a qual escreveu Stuart Hall, e menos atenta ainda às contestações que sempre existiram na luta pela *transformação das imagens*. Não seria este um exercício de *contra-cartografia*, esforço de ver justamente aquilo que os mapas, em sua vocação totalizante, não dimensionam ou mesmo deliberadamente esquecem?

A questão que acenamos é que os estereótipos devem ser pensados dentro de um “regime racializado de representação” dos negros, sendo lido assim como uma prática de estereotipagem. Constituem “modelos de ficcionalização” que têm uma matriz estrutural (MARTINS, 1995, p. 41). A estereotipia enquanto mecanismo tem possibilitado a construção de ausências e, num perverso *jogo de espelhos*, o negro torna-se *uma imagem não apenas invertida, mas avessa* (Ibidem).

Pensar o ator e a partir do ator negro levaria, acreditamos, a nos atentar para um centro decisivo, um *campo de forças*, no qual a violência incide materialmente e no qual também a resistência se mostra. Portanto, lemos o ator como *força motriz*, tanto necessária à ordenação, e constringido por ela, mas também como força que justamente foge à ordem. Nessa empreitada analítica, nos aproximamos de outros trabalhos que parecem aprofundar esse tipo de análise, como o faz Felipe Hirano Kojima (2019, p. 61) que “procura analisar os estereótipos sem perder de vista as negociações, os dilemas e as formas de agenciamento dos atores e atrizes negros diante dos restritos papéis que lhe eram destinados”.

### Produção de não-existências

transformadora. A metáfora pela canção parece apontar que, sim, de alguma forma, os atores encontraram uma maneira de se *existenciar discursivamente na “práxis” histórica*, por vezes

A partir daqui gostaríamos de argumentar com mais vagar sobre essa questão indispensável à nossa análise: por meio da atenção à *construção da ausência* buscamos ampliar o modo de entender as violências históricas na e da representação em relação ao corpo negro. Por nossa conta e risco, retomamos essa expressão do importante livro *O movimento negro educador*, de Nilma Lino Gomes (2020), no qual a autora, em diálogo com Boaventura de Souza Santos, discute uma “sociologia das ausências e das emergências”<sup>21</sup>, propondo um movimento duplo: a transformação da ausência em presença, considerando que “aquilo que não existe é, na realidade, ativamente produzido como não existente” (GOMES, 2020, p. 40-41), e interpelando de modo a entender “como se dá a produção de não existência”, quais estratégias e apagamentos a produz. Diz a autora:

<sup>21</sup> “ao eleger o Movimento Negro Brasileiro e sua relação com a educação como foco do nosso estudo, adotamos a sociologia das ausências e das emergências e, a partir dela, desenvolvemos o procedimento teórico-epistemológico que chamaremos aqui de *pedagogia das ausências e das emergências*. É nosso objetivo fazer emergir o protagonismo do Movimento Negro na relação educação e movimentos sociais” (2020, p.42)

Há produção de não existência sempre que determinada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de modo irreversível. O que unifica as diferentes lógicas de produção de não existência é serem todas elas manifestações de uma monocultura racional (GOMES, 2020, p. 41)

No cinema, é inegável, a estereotipagem é uma prática central e comum da *construção da ausência*. No entanto, seria preciso destacar, na esteira de Lino Gomes, que toda construção da ausência se pretende *produção de não existência*. Eis então um pressuposto desse trabalho e de certo desvio do conceito para a relação com as imagens: em específico, para o trabalho dos atores negros no cinema, não necessariamente ausência construída significaria não existência produzida. Acreditamos, como canta Leci Brandão, que “o elenco, sempre atento, sobrevive e ainda pode nos representar” - sobrevivência que é potencialmente disruptiva e no entorno da imagem, nos movimentos fora dela ou, sobretudo, em gestos subversivos dentro do sistema fílmico e de suas construções poéticas.

Por ora, antes de avançarmos na aposta do rasgo, nos concentramos em precisar essa *construção ou produção da ausência*. Por mais central que seja a estratégia e prática da estereotipagem, ela não está isolada nessa estrutura de violências e exclusões do ator negro. Poderíamos citar ainda:

1. Como diz Lélia Gonzalez (1988, informação verbal), *o cinema reproduz tranquilamente as desigualdades raciais, sobretudo no que tange à realidade econômica*. A autora lança olhar aos salários inferiores das atrizes negras em comparação com atores/atrizes brancos/as.
2. Papéis minúsculos e pouca exploração do talento desses artistas: “Tem sido assim para atores e atrizes negros. Precisam dar tudo em um papel, pois já sabem que existem poucos papéis para negros fora dos produtos audiovisuais que tratem de escravismo colonial, massacres urbanos, violência, miséria (papéis secundários e figurações) ou situações históricas específicas” (SILVA, 2016).
3. Processo e trajetória construída de forma lacunar, que se reverte na estratégia de produção de *ostracismo*. Zezé Motta conta, por exemplo, como a falta de exercício do ato de representar por falta de oportunidades compromete o desempenho: “quando havia espaços muito longos entre um convite e outro para fazer TV, eu tinha sempre a sensação de que era uma novata. Todas as vezes que me chamavam eu perdia o sono

e, conseqüentemente, não acordava bem porque não tinha dormido bem” (ALMADA, 1964, p. 205).

4. Contribuições não creditadas (fichas técnicas, etc.).

5. Corte da montagem e pouca aparição no todo do filme.

6. Como aponta o cineasta John Akomfrah, a aparente transparência do negro na representação “figura como uma espécie de ‘realismo’ nos filmes. É uma tentativa de isolar e tornar inteligíveis as imagens e as afirmações que convergem para representar a cultura negra no cinema” (2017, p. 15).

Sabemos que mesmo essa lista é apenas um pré-dimensionamento das violências às quais são submetidas os atores e atrizes negras. Violência que se faz na imagem, pela imagem e também no seu entorno, mas que indubitavelmente incide diretamente nas vidas, nas existências. Todavia, se, por um lado, corre-se o risco de se perder na malha de uma violência tão extensiva quanto intensiva, por outro, dimensioná-la é um modo de melhor intervir em sua repetição e produzir outras posturas e posicionamentos diante das imagens. Este pensamento da “construção de ausência” se interessa, tal como escreve Robert Stam e Ella Shohat (2006, p. 303), pela formulação de perguntas específicas para as imagens:

Quantos espaços eles ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em close-up ou apenas em tomadas de longe? (plano individual ou conjunto?) Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos, quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença em status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas? (STAM, SHOHAT, 2006, p. 303)

Não nos propomos a um sistema de mensuração ou de julgamento. A reivindicação de justiça, no cinema, passa por, filme a filme, analisar (e sentir) como uma construção formal (poética) lida com um jogo de forças que a atravessa e do qual ela (a imagem) participa. Mais ainda, como os atores ou as atrizes negras se posicionam e criam ali contra-estratégias. E,

finalmente, como esse posicionamento é capaz de criar rasgos, abrindo brechas também na experiência do espectador, em confronto a um regime de representação racializado.

Como fez Stuart Hall (2016, p. 183), perguntamos: “será que ninguém conseguiu transcender esse regime de representação racializado no cinema norte-americano até a década de 1960?”. O próprio autor nos oferece possíveis respostas e exemplos, porém, acreditamos ser preciso insistir um pouco mais nas perguntas, a fim de pensar o cinema brasileiro, em específico, visto que as provocações de Hall estão voltadas especialmente ao cinema caribenho, britânico e norte-americano.

Será que um regime dominante de representação pode ser desafiado, contestado ou modificado? Quais contraestratégias podem começar a subverter o processo de representação? Será que as formas “negativas” de representação da diferença racial, que sobejam em nossos exemplos, pode ser revertida por uma estratégia “positiva”? Existem estratégias eficazes? Quais são seus fundamentos teóricos? (p. 211)

Nessas interrogações sobre os modos como se estrutura o regime dominante, com suas estratégias de representação que invisibilizam e objetificam o sujeito negro, e na busca por identificar contra-estratégias, pensando sua eficácia e seus fundamentos, uma outra deixa se anuncia. Em texto de 2015, intitulado *Orfeu da Diferença*, Osmundo Pinho aproxima dois filmes radicalmente distintos em seus contextos históricos e políticos: *Orfeu* (1959), dirigido Marcel Camu, e *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. Enfatizando como o “trabalho de representação é uma jornada política conturbada”, (PINHO, 2015, p 170), Pinho indica um outro caminho para se pensar a questão da representação dos oprimidos, visto que eles “são deslocados da posição de sujeito e sua mesma representação é, portanto, aquilo que gera o seu silenciamento”. Nesse sentido, ele continua, “a discussão sobre a imagem do negro no cinema brasileiro deveria ser enquadrada como uma discussão sobre representação, identidade e autoridade” (p. 169). Eis que no apêndice de seu texto, após rever o filme *Orfeu*, o sujeito que escreve se coloca em primeira pessoa “não podendo reprimir a empatia com os personagens e atores”.

Contra, e apesar dos dispositivos alegóricos, impostos por Moraes e por Camus, como uma cisão ideológica, a cultura negra popular encontrou uma brecha expressiva. E é o corpo negro, fonte, mapa, abrigo e condenação, que ressalta, mistério familiar, na tela do meu computador. Como um bilhete em uma garrafa, o samba e o gesto negro, palimpsestos da cultura contra-hegemônica tantas vezes e por tanto tempo maltratada, saqueada e violada, resistem vigorosos. (PINHO, 2015, p. 179/180)



Sugerindo uma *différance que funda a agência elusiva do sujeito racializado como linha de fuga*, a aposta do autor, nas últimas linhas do texto (reabrindo a escritura), é que dentro da *paisagem imaginada do discurso colonial* algo, por dentro, subverte a exotização e escapa à ordem e a ordenação. Algo, portanto, “entre o gesto e a mise-en-scene” (BRASIL, 2010).

Se a construção da ausência pode ser lida também, nos termos de Leda Maria Martins (1995, p. 39) como o “cenário do invisível” – *imagem sombreada* que marca sua situação limite (do ator e da personagem negra) – a invisibilidade, discutiremos a seguir uma *cena paralela* que irrompe: qual seja, a construção da presença pelo ator negro instaurando, no gesto em cena, na intrusão, a aparição “de si”, apesar e contra o ordenamento.

## Rasgar o aperto

### Um brilho agudo musical

“Vem de Pixinguinha a Jorge Ben  
 Pousa em Djavans  
 Nossas almas irmãs  
 Rasgaram manhãs  
 Mas sem chegar aos pés dos Tincoãs”  
 (Caetano Veloso)

“Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso” (Deleuze e Guattari)

"Essa radicalidade da arte é, então, uma potência singular de presença, de aparição e de inscrição, que rasga o ordinário da experiência" (Jacques Rancière)

Rasgo. Antes mesmo de operarmos uma conceituação ou mesmo uma rastreabilidade dos usos desse termo, façamos uma primeira aproximação em torno deste signo incisivo semântica e performaticamente.

Por *rasgo* entendemos algo que, embora sendo uma abertura, não se trata tão somente disso; um termo não sendo, portanto, simples sinônimo do outro. Trata-se mais da precipitação, de uma pequena brecha com potencial de abertura, mas com notável caráter de intrusão. Algo da condição do gesto – “gesto em seu fundo doloroso, sem fim, de valor incisivo” (Didi-Huberman, 2010, p. 185) – se mostra já na escolha da palavra. A rigor, “rasgar” remete a *um ponto de ruptura*, mas também a um valor crítico e intempestivo, pelo contexto ou circunstância que ele mesmo chama: algo se rasga porque apertado (se pensamos numa roupa que se veste); alguém rasga uma carta por revolta ou desgosto; rasga-se um documento ou informação para apagar, para jogar no lixo, etc. Supõe-se, com razão, a presença de uma dimensão violenta no gesto e na ação contida em tal verbo. Não pertencendo de completo à circunstância, porque tanto a marca quanto a excede, um rasgo emerge numa circunstância específica, ferindo o tecido, mostrando a pele subjacente ou o vazio outrora coberto.

Nosso primeiro uso dessa palavra foi inspirado em uma canção escrita por Maria Bethânia, musicada por Caetano Veloso e gravada por Gal Costa, em 1977. Trata-se de *Caras e bocas*<sup>22</sup>, composição de estrutura *simples* e dividida em duas partes. Primeiro, nos diz a música, ao cantar, mostrar e/ou falar “um segredo, um medo, um amor ou desejo”, a mesma boca que profere se mostra *macia e vermelha*. Porém, no entanto, dirá a segunda parte da canção: se dessa mesma garganta, “das cordas escondidas desse peito sufocado, desse coração atrapalhado”, surgir uma nota *brilhante de cristal transparente*, é justamente a *cara*, o rosto, que invade a cena, *rasgando a vida*, mostrando finalmente um *brilho agudo musical* naquilo que (por meio do que) se canta.

"Uma nota brilhante de cristal transparente" de consequência afiada: a própria cara invade a cena. Mais: rasga a vida. Aqui, vemos que o "simples" que mencionamos acima verte-se em complexidade aguda. *Superfície do profundo*, para usarmos o termo de Gilberto Gil. Como precisar o que acontece?

### Breve rastreabilidade

A fim de produzir diálogos com pensamentos e usos anteriores do mesmo termo com o qual nomeamos nossa proposição – o rasgo –, empreendemos breve exercício de circunscrição da palavra, a um só tempo colocando “em cena de maneira explícita o que a retomada “faz” àquilo que foi retomado”<sup>23</sup>, mas também somando forças para melhor nos aproximarmos de uma definição, ainda que provisória, desse *operador conceitual*. O *rasgo* participa de um conjunto de formulações conceituais, mas ajuda a perceber operações singulares nos filmes.

No início deste capítulo, em diálogo com o texto *Rasgando a tela*, de Larissa Fulana de Tal (2014), afirmamos que em *Alma no Olho* não se trata apenas de rasgar a tela, mas sim, de um rasgo mesmo na imagem. Reconhecemos ainda que o gerúndio da inflexão verbal no título do texto de Fulana de Tal é um gesto importante de demarcação de uma ação em processo que, no filme em específico, se dá a ver na *força contra-corrente* de retorno ao passado, para ressignificar o futuro, tal como *Sankofa*, mas também na potência de *looping* que o filme

<sup>22</sup> "Quando eu canto o segredo / Quando mostro algum medo / Ou mais / Quando falo de amor ou desejo / Minha boca se mostra macia / Vermelha / Mas se dessa garganta / Das cordas escondidas desse peito sufocado / Desse coração atrapalhado / Surge uma nora brilhante / De cristal transparente / Minha cara invade a cena / Rasga a vida / Mostro o brilho agudo musical" (BETHÂNIA; VELOSO, 1977)

<sup>23</sup> (STENGERS, 2018)

encarna: *Ouroboros* que devora sua própria cauda. No entanto, cabe acentuar a dimensão de *processo* no interior de historicidades, tal como Stuart Hall adverte em relação à representação, tomada como prática a um só tempo complexa e ambivalente: “a tentativa de desmontar ou subverter um regime racializado de representação é um exercício extremamente difícil e (...) para o qual não existem garantias absolutas” (HALL, 2016, p. 223). Não é demais lembrar que, por vezes, naquilo que rasga resplandece uma potência de vir a ser. Se concordamos com esse devir aparente, a representação deve ser compreendida enquanto dimensão processual, inacabada, reconhecendo assim que “o significado nunca pode ser fixado”<sup>24</sup>. Finalmente, demarcamos a ideia de processo também naquilo que concerne à noção de identidade que aqui empregamos.

## Rasgadura

Em *Diante da Imagem* (2013), numa interpretação freudiana da aparição de sintomas nas imagens, Didi-Huberman pensa a *rasgadura* como "a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte". Atentando-se à posição do analista diante da pintura, a provocação, em termos gerais, consistiria em pensar o *acidente* que se apresenta na representação, como algo que escapa e ao mesmo desestabiliza o figural e o interpretável: sintoma seria o equivalente a uma *potência de rasgadura*, um resto, um *impensável que atravessa a imagem e vem a nossos olhos*; ou seja, uma *potência de negativo*.

Sintoma nos diz a escansão infernal, o movimento andiômemo do visual no visível e da presença na representação. Diz a insistência e retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, a ruptura do equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. E o que ele diz não se traduz, mas se interpreta, e se interpreta sem fim. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212/213)

Em resumo, "olhar o sintoma seria arriscar os olhos na rasgadura central das imagens, na sua perturbadora eficácia" (2014, p. 211/212). Justamente, através da rasgadura é possível ver o

<sup>24</sup> “Em última análise, entretanto, o significado começa a escorrer e deslizar. Começa a derrapar, ser arrancado ou redirecionado. Novos significados são enxertados nos antigos. Palavras e imagens carregam conotações não totalmente controladas por ninguém, e esses significados marginais ou submersos vêm à tona e permitem que diferentes significados sejam construídos, coisas diversas sejam mostradas e ditas”. (HALL, 2016, p. 211)

sintoma - através dela e da "desfiguração parcial a que ele submete o meio no qual advém" (p. 208).

### Astúcia da imagem, sua incontrollável malícia

"Dialética em repouso", foi nesses termos que Walter Benjamin definiu a imagem: "Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. A imagem, ao contrário, é aquela em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora para formar uma constelação". A relação do Outrora com o Agora é intermitente, concluirá o filósofo trapeiro. Mas, o que isso teria a ver com o rasgo?

Na interpretação de Didi-Huberman, desta vez em *Diante do Tempo*, ao questionar-se sobre o caráter deste "em repouso" que caracteriza a *dialética* benjaminiana da imagem, o autor aponta a *cesura* como signo base para compreender a pausa em jogo no repouso: "é a imobilização momentânea, a síncope num movimento ou num devir" (2015, p. 129).

*A imagem desmonta a história*, esse é o argumento central do pensamento de Didi-Huberman ao desdobrar a formulação de Benjamin. Em outras palavras, "a imagem seria, portanto, malícia visual do tempo na história". Corte que interrompe o ritmo ao passo que "faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história" (ibidem). Cesura, síncope, desmontagem. Talvez aqui se apresentem as palavras chaves deste trabalho. Dialética da imagem, que é também a do rasgo (interrupção perceptível na fugacidade).

A dialética em Benjamin (...) é a do tigre e da lontra, que se complicam apesar de não pertencerem sequer à mesma fábula. A 'imagem dialética' é o que faz mover no pensamento os paradoxos que engendra. Pois aquilo que é fugaz só se torna perceptível na interrupção: e só é passível de interromper o que se fez notar na sua fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isso que não se pode interromper (LISSOVSKY, 2014, p. 20)

### O ovo que a vida estala



Figura 19: *O ovo*, Lygia Pape, 1967. Registro: Paula Pape.

Impossível, ao falar de rasgo, não lembrar da obra de Lygia Pape (1963), cujo título é *O Ovo*. Em resumo, tais objetos relacionais consistem em cubos de arestas de madeira, forrados com um plástico muito fino ou com papel. Parte constitutiva da obra era, portanto, a entrada do espectador em seu interior, se fazendo arte, ali, no jogo dentro e fora.

O ato de se abrigar dentro do cubo-cor e depois romper pelas paredes flexíveis, tem um ciclo, uma duração a que chamo cerepouso, não mais relacionada com o mundo das imagens, mas que o desafia: a estrutura-ovo não é uma imagem, mas uma transformação universal entre o dentro-fora, repouso-ação, o prazer das horas omitivas, como numa exposição, mas que sejam como a Apocalipopótese, onde os ovos se informavam- comunicavam muito melhor: nada da intelectualidade de “happenings” ou “events” – o ‘momento vital’ que esperava para ser “vivido” na própria manifestação, não um momento preconcebido, mas como uma improvisação de jazz, mas tão aberta mesmo em comparação a isto, que se torna quase que impossível descrevê-lo. (OITICICA *apud* MACHADO, 2008)

Momento vital, como escreve Hélio Oiticica, em que *o ovo* era rasgado. Nascimento glorioso para o fora adjacente ao gesto mesmo de rasgar. A tela, bidimensional, se torna um lugar onde se habita e de onde se escapa.

### Contraestratégias e contrarritmos

Neste trabalho de interrogar a representação cinematográfica por meio dos movimentos de contestação dos atores negros, estudando os movimentos desses artistas, uma pequena história de rasgos seria, portanto, uma *história a contrapelo*, oferecendo uma contra-memória a guiar-se justamente nas *contraestratégias* acionadas por esses artistas.

A questão da representação é tida, aqui, como *arena crítica de contestação e de luta* (HALL, 2016, p. 189). Enfrentamento que não é novo e nem isolado, e que, ao longo da história, foi encampado pelos atores e atrizes negras que, no interior ou no entorno da produção de imagens, confrontaram as violências em que eram expostos. Podemos falar, de uma luta histórica em torno da imagem, de uma política da representação, em parte protagonizada pelos próprios atores.

James Scott (*apud* STAM, R.; SHOHAT, E., 2006, p. 287) diz de uma *agência escondida*, um código interno, onde executa-se, por exemplo, “a capacidade de apropriar o papel [a personagem] para seus próprios fins” . Poderíamos pensar nos termos de uma “introdução de significados”, subvertendo, assim, papéis que eram reservados aos atores (BOGLE *apud* STAM; SHOHAT, 2006, p. 286). Robert Stam e Ella Shohat (2006) continuam enfatizando que, “no melhor dos casos, atores negros causam um curto-circuito nos estereótipos ao individualizar os tipos ou se afastarem sutilmente deles” (2006, p.287). Para esses autores,

poderíamos falar de *exercícios de resistência* nesse gesto de (tentativa de) transformação de papéis humilhantes, conformando uma luta contra a confinação em tipos e em categorias.

Reforça-se, aqui, que não se pretende, neste trabalho, nem exigir dos atores, nem muito menos cobrar deles a subversão de uma estrutura que ultrapassa sua possibilidade de agência. Talvez, sobretudo no foco que lançamos ao cinema moderno, os atores deem muito, mas podem efetivamente muito pouco, frente às sólidas estruturas de construção da ausência.

No entanto, e aqui está substancialmente o intuito de nosso trabalho, seria preciso alterar o modo de ver, a nossa postura diante dessas imagens que conformam a história do cinema nacional. Assim, é em alerta que falamos de rasgos, já que não se trata de ocultar aquilo que é ferida exposta, violência estrutural e exposição/produção de morte do negro na e pela representação. O que queremos com este trabalho é pensar nas tentativas de rompimento, os embates e confrontos que os atores travaram e, por vezes, incidiram na imagem desses filmes. Questão e aparição que se mostra, por vezes, num triz, num átimo.

Rasgos que aparecem ali como disputa pelo significado, como traição, contra-estratégia e resistência mínima a uma força que ultrapassa em vários graus o ator – embora pequenos, colecionar os rasgos nos parece amplificar seu poder de ruptura à ordem imposta. “Colecionando luzes para compactuar com os astros”, como diz, novamente, o poema de Ruth Salles com que abrimos este capítulo ou ainda, “coleccionar pequeninas alegrias”, como fala Grande Otelo (1978).

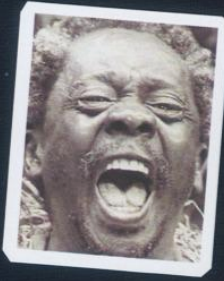
A imaginação política (DIDI-HUBERMAN, 2011)<sup>25</sup>, aqui, é correlata ao desejo de ver e de fazer-ver: por isso, montamos. Isso quer dizer, finalmente, em afiar e afinar nosso olhar para as gradações mais sutis, para as agências escondidas, como sugerido, mas sobretudo para uma disputa que reside no coração da imagem, ou no coração do arquivo<sup>26</sup>, se preferirmos. Isso porque entre não exigir do ator (necessidade ética para com aqueles que, tantas vezes, tiveram seu trabalho desprezado e sub-aproveitado), e reconhecer os gestos mínimos – vagalumes, para nos lembrar da conhecida reivindicação de Didi-Huberman – de resistência e precipitação das estruturas, do tecido narrativo, essa busca, nos parece, participa de um dever

<sup>25</sup> “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição nosso modo de fazer política” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60)

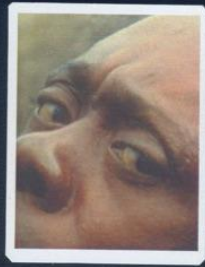
<sup>26</sup> Nesta citação, compactuamos com o cineasta John Akomfrah, ao dizer, sobre seu trabalho, que sua “tarefa era oferecer uma contra-memória à memória oficial. A tarefa sempre foi abraçar o material e observá-lo de modo forense a fim de nos tornarmos aptos a usá-lo de diferentes formas. Ao fazê-lo, nosso ponto de partida pousava no coração do arquivo – na ambiguidade de ambições e pretensões, de resultado e efeito, que jaz no cerne daquilo que a memória arquivística incorpora e encoraja” (2017, p. 35).



de memória, exigindo um trabalho de rememoração: voltar às imagens, revê-las com foco nas fulgurâncias que elas abrigam, nos acidentes que as perturbam e nas fraturas na representação que o ator negro provoca. Dever de memória e projeto de dignidade, em resumo, que é um confronto historiográfico na exata medida que os vencedores venceram não só pelo forte sistema de violência engendrada na maneira como os filmes representaram e “construíram” o *negro*, mas também porque ocultaram as revoltas no modo como narraram a História, ocultaram, enfim, os exercícios de liberdade por parte dos atores e atrizes negras.







## Capítulo 2 - A constelação Macunaíma

“sabe  
 Que eu te gosto muito  
 A juventude da moça falou  
 O noivo do lado sorrindo  
 Abanando a cabeça aprovou  
 Sabe que eu te gosto muito  
 Foi lá dentro do meu coração  
 E apagou para todo sempre  
 Deste mundo toda ingratidão

Quando isto acontece  
 Até parece  
 Que a vida começa novamente

Sabe  
 Que eu te gosto muito  
 Minha terra, minha gente”  
 (poema de Grande Otelo dedicado  
 ao filme *Macunaíma*, anos 70 -  
*Sabe que eu te gosto muito*)

“Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra” (Lélia Gonzalez, 1980)

Começemos por um desvio. Em texto de 1933 intitulado “A doutrina das semelhanças”, Walter Benjamin evoca a astrologia e, em seguida, a própria linguagem a fim de conceituar a *semelhança extra-sensível*. Exemplo privilegiado, porque canônico, é a linguagem: *locus* onde a *faculdade mimética* é fundamentalmente e constantemente requisitada. Como não poderia deixar de ser, é também pela linguagem que esta faculdade é atualizada – “o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível”. Não é difícil precisar a importância da *faculdade mimética* no livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, escrito por Mário de Andrade entre 1926 e 1928. Obra em que a cópia (ou o copiar), a citação (direta e indireta), a montagem e reconfiguração de partes tantas e distintas, conformam a carnadura do livro e afirmam o seu projeto estético-político: “Macunaíma é ‘filho de uma mistura de textos’, de um coquetel linguístico”. A linguagem, enfim, no livro de Mário de Andrade pulsa como um enorme e radical *arquivo de semelhanças*. Por assumir a forma rapsódica (aliás, forma aberta e improvisada por excelência), o livro *tem várias matrizes e uma pluralidade de vozes*, onde a figura do autor, a um só tempo, *se esvai e se multiplica nos enunciados que se apropria* (SOUZA, 1955, p.33). A polifonia e a polissemia pululam no livro, resumiríamos.

Não pretendemos investir esforços em *acusações*, tampouco pretende-se, aqui, rastrear possíveis *roubos* ou mesmo sondar as fontes para as tantas *cópias* que afloram no livro, mesmo porque uma das reconhecíveis potências do/no livro é justamente a *ausência de elo entre signo e referente*<sup>2</sup> (SOUZA, 1999, p.51), onde a própria cópia (ou mesmo a repetição) manifesta-se em diferença, emergindo uma “fala nova”<sup>2</sup> ou, como escreve Gilda de Melo Souza, um *canto novo* (2003, p. 23). É o caso, por exemplo, da relação de *Macunaíma* com o livro de Theodor Koch Grunberg (1924), de onde Mário extrai a personagem-título e reaviva boa parte dos mitos e lendas indígenas coletadas pelo etnólogo alemão em incursão no Brasil. No entanto, nosso interesse no arco que liga Grande Otelo a Macunaíma - e, em certa medida, Mário de Andrade a Joaquim Pedro de Andrade - nos faz, ao menos, sondar vizinhanças e possibilidades de interpretar, provocar e comentar tanto a rapsódia literária, quanto alguns filmes, no intuito de pensar a *semelhança extra-sensível* na linguagem, novamente por meio da singularidade da astrologia. Mais precisamente, pensaremos a linguagem (o cinema, a literatura e, em alguma medida, o teatro) através do signo *constelação* e, assim, faremos em nossa *proposta de relação* (e proposição de reposicionamento pela ideia de *rasgo*), o que Mariana Souto (2020), nas trilhas do próprio Benjamin, chamou de *trabalho de constelação*, propondo um método de análise filmica desde a perspectiva comparatista:

(...) faz sentido olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza. Há, nela, uma historicidade interna, revelada a partir desse lampejo que se precipita pelo cotejo de dois ou mais ingredientes conectados por uma linha imaginária. Uma afinidade interior se revela. (...) A formação/estudo da constelação traria essa possibilidade de ‘abrir a história’, para usar os termos de Benjamin. (SOUTO, M., 2020, grifo nosso).

Lembremos que a opção de Macunaíma, resquício último (e restaurador) de agência, no derradeiro capítulo do livro, em virar a constelação Ursa Maior, marca a sublevação, o seu recomeço, seu viés cíclico e consagra a auto-escritura mitológica da personagem: “subindo aos céus, movimento comum aos destinados a tornarem-se mitos, Macunaíma vira estrelas e história” (KANGUSSU, I.; TADEU, J., 2011). Sim, traço comum aos mitos na sublevação e, cabe notar, igualmente semelhante na ausência de pai, outra marca da personagem que é “filho do medo da noite”, parido pela mãe que é uma índia Tapanhumas.

O movimento aqui será, por ensejo e *deixa* da própria narrativa literária, pensar a astrologia na linguagem – ou, se preferirmos, pensar astrologicamente a linguagem, ligando pontos,

aproximando *ingredientes* heterogêneos, fazendo e dando a ver redes de relações, e nos esforçando, enquanto viventes, para captar alguns dos sinais que as estrelas, ali, em arranjo, emitem. Na astrologia o pensamento é prioritariamente abduutivo (hipotético), e são as relações que vão dando consistência e densidade à hipótese, seu lampejo. Portanto, o esforço é pensar não matrizes, mas matizes.

### Pela lente do amor

Queremos com essa deriva inicial que envolve linguagem e astrologia lançar olhar a um relampejo que in-forma e funda tal *constelação*, espécie de *fragmento deflagrador* a partir do qual se expôs, ao nosso olhar, o problema e suas derivadas potências: pensaremos as implicações de uma das falas de Grande Otelo no Roda-Viva (Tv/Cultura, 1988), quando nos é dito de uma possível inspiração de Mário de Andrade no próprio ator para criar o personagem Macunaíma. Pequena passagem salva do esquecimento pelo *papagaio-jornalístico*, pela sobrevivência da imagem, que nos parece *um momento crítico*, tanto pelo que a fala dispara (sua virtude de expansão), quanto pelo seu potencial de *(sobre-)inscrição*, fazendo aparecer um *trecho* na imagem fílmica.

Soa comovente a última fala do ator na sequência da entrevista do programa. Antes de mudar de assunto, ele responde ao apresentador, terminando a hipótese lançada com uma concordância em forma de reticência: “*eu tenho esperança...*”. Nossa comoção, por assim dizer, se dá por uma certa aposta na *esperança*, de certo, e no potencial disruptivo da proposição do ator; esta posição nos leva a tomar o relato ali proferido como, ao menos provisoriamente, evidência. *O amor se fazendo compreensão conivente e comovida...*, ou ainda, como cantou Gilberto Gil: “Pela lente do amor, até vejo você numa estrela da Ursa Maior. Abrir o ângulo, fechar o foco sobre a vida, transcender pela lente do amor...”. Finalmente, *adentrando o portal mágico do “se” em história*, perguntamo-nos: e se, efetivamente, Otelo tivesse chegado antes nesse enorme arco que liga Mário de Andrade a Joaquim Pedro de Andrade (este último que em 1969 escala Grande Otelo para encarnar o personagem-título)? Se, ao contrário de pensarmos Otelo como um *personagem macunaímico*, como aponta José Miguel Wisnik (2015), considerássemos por um momento Macunaíma como um personagem “grande otelístico”?

As implicações nos parecem muitas e igualmente preciosas para, não só reimaginarmos os filmes que trabalharemos, como para pensarmos em alguns dos episódios que marcam a história do cinema brasileiro e, em alguma medida, o próprio movimento artístico-cultural do país no longo período que liga o modernismo ao recrudescimento terrível da ditadura militar, com a promulgação do AI-5, em 1968, conjuntura em que o filme *Macunaíma*, dirigido por Joaquim Pedro (1969), que analisaremos, é lançado.

Nessa entrevista com Otelo a qual nos referimos, um programa de pouco mais de duas horas, é na altura do minuto sete que o lampejo que mencionamos se apresenta no diálogo – relâmpago em fração de segundos que disporemos a seguir.

“Num átimo...”

No programa exibido em 1987, Grande Otelo conta uma série de desvios, violências, aventuras e, não menos importante, algumas alegrias que marcaram sua carreira até ali. Um dos desvios, correlato a muita violência, se dá entre 1924 e 1925, quando ele tinha sete anos de idade: Acompanhando a filha de sua *tutora*, “Dona Abigail”, nos estudos na Ópera Lírica Nacional, em São Paulo, o maestro (o italiano Fillipo Alessio) testara sua voz e achara naquele momento que ele tinha voz de tenorino. O mesmo maestro se lançava a projetar e a profetizar que no futuro, o até então ali menino Sebastião Bernardo de Souza, cresceria de tamanho e, com a densidade vocal demonstrada cantaria diversas óperas, inclusive a *Otello* do também italiano Giuseppe Verdi - daí que o ator, por sugestão do maestro, passava a ter por nome artístico Otelo, em referência ao personagem título da tragédia. Ao recontar esse episódio no programa, Grande Otelo interrompe a narração de modo sarcástico: “*Mas eu não cresci...*”.

Não crescer em estatura, não impediu, entanto, que o adjetivo que, mais tarde, o nomearia “grande” fizesse tamanho sentido – subvertendo, enfim, as primeiras dimensões marcadamente risíveis que o fez receber a adjetivação. Se em primeiro momento era para rir desse que apareceria em desigual defasagem do nome anunciado, pensar em Grande Otelo hoje é sem dúvida oferecer um sentido possível para a *grandeza*.



Nos idos da conversa no Roda Viva, Otelo destaca um fato: “muita gente não tem conhecimento disso, mas houve no Brasil uma Companhia Negra de Revista”. Artistas importantes integravam a Cia, entre eles a cantora e atriz Rosa Negra, Osvaldo Viana e Pixinguinha, que era maestro da orquestra. “Essa companhia foi assistida até pelo próprio Mário de Andrade”, diz Otelo ao passo que apresenta seu desejo frente à lembrança reavivada: “Até agora eu pretendo pesquisar o jornal o Estado de São Paulo pra ver se eu encontro lá uma das críticas do Mário de Andrade no meu nome. Eu espero isso”. A fala do ator é prontamente adensada pelo crítico convidado do programa Luciano Ramos: “Será que vendo você lá, isso foi em 1926 [ao que ator confirma], ele vendo você não foi daí que ele pegou... vendo aquele pretinho dançando e cantando, cantando em várias línguas, falando vários idiomas, será que não foi daí que ele pegou o negócio de Macunaíma, que mais tarde em 69 você veio a fazer”. Em seguida, Grande Otelo diz em tom de concordância e continuação: “*Eu.. eu tenho esperança...!*”, reforçando seu desejo de pesquisar nos arquivos do Jornal o Estado de São Paulo os textos de Mário de Andrade com vistas a tentar encontrar aquele em que o escritor o mencionara. Todo esse diálogo aqui longamente transcrito não dura mais do que alguns segundos do programa.

O arco que, em certa medida, repropõe a ligação entre ator e personagem – e ator e autores –, foi discutido também por Luís Felipe Hirano (2019) ao longo do importante livro *Grande Otelo, um intérprete do cinema e do racismo no Brasil*, fruto de sua tese de doutoramento na USP. Lendo como uma metáfora, para o autor o “arco que povoa o imaginário do ator”, mostra-se interessante mas *pouco plausível*:

Como mencionado na introdução do livro, Grande Otelo passa a nutrir uma identificação especial com Macunaíma, a ponto de aventar-se a hipótese de que Mário de Andrade pudesse ter encontrado inspiração em suas atuações na Companhia Negra de Revistas para criar o personagem. É provável que o escritor modernista tenha assistido às peças do grupo, mas pouco plausível que ele tenha se inspirado em Otelo – afinal, o ator ainda não encarnava a figura do malandro naquele período. De toda sorte, o *devaneio* em forma de arco une o passado ao presente; compõe um ritornelo que sinaliza a persistência de determinadas questões no campo cultural brasileiro, no correr de várias décadas: o malandro encontra em Otelo sua tradução cinematográfica mais perfeita. (p. 416/417, grifo nosso)

Para seguirmos no traçado dessa constelação, e na esteira metodológica de Mariana Souto (2020), retomamos o lampejo no Roda-Viva, reconsiderando o arco mais do que *metáfora* ou *devaneio*, e projetando uma constelação possível e especulativa entre o ator, o livro e dois



filmes onde Otelo *faz* o papel de Macunaíma, o já citado longa de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, e um segundo filme, uma outra adaptação da rapsódia, *Exu-Piá, coração de Macunaíma (Roteiros Mágicos Do Heroy Pau Brasyl)*, de 1983, com direção de Paulo Veríssimo. Importante ressaltar que se há um desvio de abertura no cinema na fala de Otelo, *depois que tudo se passou* – ele fala em 1987 após a estreia dos filmes mencionados acima –, se faz pela literatura e pelo teatro. Ora, ali no Roda-Viva, Otelo diz que chegou antes e não depois. Se o malandro, arquétipo que a personagem Macunaíma assume na transfiguração filmica de 69, encontra em Otelo *sua tradução mais perfeita* não haveria nessa fala um dano exposto da traição? Não seria já esse ato de fala do ator, essa hipótese ela mesma por si (dado o seu contexto espaço-temporal) a precipitação de um rasgo na imagem? Em que medida a "poética da malandragem" (ou poética da fronteira), conforme discute Deise de Brito (2012) erigida por Otelo, confronta a figura do malandro postulada no filme de Joaquim Pedro?

#### Um vaga-lume entrevisto à luz do dia

Na menor das hipóteses, o episódio do programa Roda-Viva rende “pano pra manga” naquilo que envolve e desenvolve *Macunaíma*, potencializando dois pontos fulgurantes no livro: a ideia de *sobrevivência*<sup>27</sup> e o *disse-me-disse*<sup>28</sup>.

No epílogo do livro, um fato reorienta a relação do leitor com a narrativa e redimensiona o próprio gesto de narrar: frente à mudez imensa, o silêncio e o vazio completo – “tudo era solidão do deserto” (ANDRADE, 1926, p.225) – um homem improvável chega ao local de início (a beira do Uraricoera) depois que tudo se passou, *depois que tudo lemos*. Num encontro com o papagaio, o homem passa a saber dos casos, das frases e dos feitos do herói. Foi no silêncio que *o papagaio plagiário*, até então única testemunha, preservou as tantas histórias:

“Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no

<sup>27</sup> “Não por acaso, o predomínio da imaginação, no Macunaíma, é também a primazia da metamorfose contra a fixidez ontológica, é a ruptura das barreiras espaciais e temporais contra o aprisionamento metafísico no presente, é o reino da sobrevivência contra a inevitabilidade da morte. Todos esses gestos intrínsecos ao Macunaíma são igualmente modos de superação do humanismo” (STERZI, 2019)

<sup>28</sup> Aproveito essa expressão corriqueira para me referir à boataria, à sucessão de intrigas, ao falatório que compõem a rede por trás e que é engendrada no texto literário.

mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente”. (ANDRADE, M., 1926, p. 226)

Esse encontro improvável, fundante e prospectivo, do papagaio com o *cantador carrapento* – “Um, sem escritura; outro, sem terra. Ambos posseiros” – pressupõe um terceiro ator embutido, “mascarado por trás do cantador: quem arquiteta o acordo entre os parceiros – o letrado que transcreve o texto” (ANTELO, 1998, p. 263). Rede de *disse-me-disse* que promove a *fala nova*, garante a sobrevivência do ocorrido, salvo do esquecimento e do silêncio (não só pelo dito, mas pelo escrito). Como aponta Eneida Maria Rocha (1998, p. 296), “a circularidade do enredo vem provar que seu verdadeiro protagonista, a ‘narratividade’, é uma imagem circular que se fecha sobre si mesma”. Circularidade da narrativa, como também cíclico é o herói: “Cíclico, acontecendo e desaparecendo, para reaparecer mais à frente”, escreve Rodrigo de Oliveira (2006) desdobrando a definição de Oswald de Andrade para Macunaíma - *herói cíclico e idioma poético nacional*. Poderíamos dizer, tal como o fez Joel Rufino (2004) que “*Macunaíma* se abre para fora”.

Mas a sobrevivência não acontece apenas no gesto do *disse-me-disse*, nem tão somente na circularidade narrativa e na *tradução intertextual*. Como nos lembra o ditado popular, que se aplica com justeza ao que (e como) se conta e canta em *Macunaíma*: quem conta um conto, aumenta um ponto. Aqui, a ação de recontar e o copiar toca o gesto de diferir:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. (...) Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo (Mário de Andrade em carta aberta a Raimundo Soares, publicada no Diário Nacional, São Paulo, 20 de setembro de 1931)

Sabemos que Macunaíma pressupõe o Makunaimã (ou Makunáima), *divindade indígena do tempo imemorial*, que habita o monte Roraima, no extremo norte do Brasil, e *faz parte do sagrado de alguns povos indígenas* (Taurepang, Wapichana, Macuxi, etc.) *que vivem sob seu cuidado e olhar de menino Deus* (WAPICHANA, Cristiano, 2018, p.9). *Vom Roraima zum Orinoco* (“Do Roraima ao Orinoco”, 1924), livro em quatro volumes, do etnógrafo alemão Koch-Grunberg reúne uma coleção de mitos escritos com base em seu extenso trabalho de campo realizado no início da década de 1920, em Roraima. A coletânea já apresenta a

personagem que Mário *copia* e recria. A escuta dos contos pelo alemão já apresenta o signo *tradução* como fundante da relação: contados originalmente em Taurepang (língua de mesmo nome do respectivo povo indígena), num lugar que pode ser tanto *ou mais venezuelano* que brasileiro – “circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro”, como resume Mário de Andrade.

É ainda o escritor modernista que, em uma das suas muitas cartas, expõe um dos seus desejos com a retomada do herói mítico: “Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão que me veio a ideia de fazer do Macunaíma um herói, não de ‘romance’ no sentido literário da palavra, mas de ‘romance’ no sentido folclórico do termo” (ANDRADE, 1931, p. 53). Quero com essa deriva pela ideia de *sobrevivência* e do *disse-me-disse* no livro, enfatizar que as várias traduções da personagem envolvem, por excelência, inúmeras traições e muitas referências cruzadas. A *cópia* em *Macunaíma* nem se restringe ao “alemão” nem se dá no singular, muito menos a ação está destituída do seu gesto crítico – “o plágio tem de ser consciente, porque só a consciência do roubo permite atingir a melhoria (sic) da coisa roubada e facilita o disfarce inteligente, artístico do roubo”, escreve Mário de Andrade.

Sessenta anos depois do lançamento do livro, emerge a voz de Grande Otelo, colocando “mais água nessa sopa”. De modo sutil e preciso, sua fala no Roda-Viva, longe da dimensão factual (não foi encontrado no jornal algo que comprovasse a suspeita) e do caráter estritamente verídico, faz com que, pela nuance e pelo *impossível crível*, o jogo que sustenta e alimenta a própria obra de Mário de Andrade se torne ainda mais pulsante. *Macunaíma* enquanto obra viva e *herói cíclico*, que segue reverberando até os dias atuais, encontra na fala do ator uma reverberação possível que reanima os gestos ali presentes no livro. Assim, é também preciso notar que a fala do ator reabre, ao seu modo, a história. A partir dessa brecha, esperamos recolocar o problema.

### *Que-nem ou talequal?*

Retomemos o fio da meada. Falar de *semelhança extra-sensível* dentro dessa constelação nos abre margem para recorrermos a uma das expressões do livro que reaproxima linguagem falada da escrita: trata-se da expressão *que-nem*. Aproveitamos da urdidura mesma do texto de

Macunaíma para pensar a partir da diferença daquilo que é, ali na narrativa, caracterizado como “*talequal*” para aquilo outro que é “que-nem” – falaremos mais adiante de um terceiro, o “talqualmente”, termo que também aparece na escritura. A predominância dessas três expressões ao longo do texto do livro, nos servirá aqui como operador analítico. Cada uma das três (que-nem, talequal e talqualmente) aparece três vezes em Macunaíma.

Se personagem e livro por vezes se confundem em Macunaíma, narrativa e obra também mantêm relações complexas e pactos secretos. Sendo assim, para fazer jus e tirar consequências da sugestão de Grande Otelo quando diz que ele não chega depois, mas antes, em/para Macunaíma, diremos que Macunaíma é *que-nem* Grande Otelo. Nos parece, assim, que a expressão *que-nem* funciona resguardando a dimensão de possibilidade especulativa que não possui força totalizante nem totalitária, mas justamente relação dialética, ou que preserva *contrastes dialéticos*: afinal, como lembra Didi-Huberman, a dialética é, em Benjamin, “testemunha da origem”, todo evento histórico, para além da crônica, sendo considerado em “dupla ótica”, como restauração ou restituição e como inacabamento e abertura. Trata-se de um “modo de desmontar cada momento da história remontando, fora dos ‘fatos constatados’, àquilo que ‘toca à sua pré e pós-história’” (DIDI-HUBERMAN, 2007/2016)

“Que-nem” é dialético em sua relação com a “origem”, na medida em que retoma essa origem como diferença, como metamorfose. Ou seja, a dialética como o que permite à origem pulsar no presente como abertura da história. Assinalamos que se trata mais de uma “dialética do montador” ou do mostrador, tal como descrito por Didi-Huberman (2017, p. 91) em relação ao trabalho de Bertold Brecht, do que da “dialética filosófica”, e sua mirada aos *progressos da razão na história*.

Assim, atentando-se a este movimento duplo, criador e criado por intervalos e descontinuidades, recolocamos a questão do *quase*. *Que-nem*, vale reafirmar, não é nem no livro nem aqui em nosso texto, *talequal* mas uma espécie de “como se...”. Destacariamos ainda como essa expressão nos permite, sendo possibilidade, pensar plural: a rigor, em “*que-nem* algo” coabitaria possibilidades várias, *assemelhar-se diferindo*, sendo, portanto, semelhanças de múltiplas ordens com vários agentes interferindo - recusando, assim, a univocidade. Mas *em que* isso, efetivamente, interfere em nosso percurso especulativo, na nossa proposta de relação (formação provisória *talequal* uma constelação)?

Insistiremos um tanto mais no desvio em curso nesse capítulo. Convocaremos o livro de Mário de Andrade para compor essa constelação, tal como tomaremos o ator, Grande Otelo, como *força motriz* da análise dos filmes e, em alguma medida, também da personagem, em um deslocamento, na análise, *da figura do autor para a do ator*, conferindo uma inflexão racial e reivindicando o protagonismo do ator (que não deixa de exercer autoria, pois a atuação sempre será uma concepção). Não só Macunaíma transpassa, se metamorfoseia, atravessa (lugares, textos, mídias, suportes e tempos) mas também e sobretudo Otelo. Por isso, tomando o ator como *força motriz* da análise, o desvio desse início do texto adianta um (dentre outros) pressupostos de análise aqui empregados que têm a ver com: convocar o livro para também pensar os filmes, bem como pensar o ator como operação onde um fora de campo incide na imagem e ele mesmo (o ator) como operador analítico. Salientamos, de entrada, que o terreno em que nos inserimos aqui é tão profícuo quanto vasto, constituído por longa literatura nas mais diversas áreas de conhecimento. Tudo que nos mobiliza (os filmes, o ator, o livro, a personagem) tem sido em maior ou menor grau objeto de muitos estudos, conformando largo repertório crítico. Sem a pretensão de empreender uma revisão exaustiva, ou mesmo mais detida desse repertório, nos concentraremos, como já dissemos, em lampejos, indícios, pormenores, pequenas pistas, interrupções, pontos de ruptura não por isso menos importantes. Mesmo eles, ressaltamos, também não residem no novo, nem na novidade. Mirando o gesto histórico e artístico do próprio Grande Otelo que subverte as medidas, escalas e mesmo o destino da história, nos dedicaremos às pequenas coisas, afim de achar nelas o cristal do acontecimento. *Talequal* escreve Walter Benjamin, o que nos interessa “não são os grandes contrastes mas os contrastes dialéticos”. Pretendemos enfim, de alguma forma, rearranjá-los, constelar de modo a seguirmos pensando, seguirmos em diálogo e em trabalho de rememoração, criando laços e dando a ver redes de relações outras, tendo sempre o ator como norte de nossa busca. Parafraseando Zózimo Bulbul (2006, informação verbal), “*pra mim, Grande Otelo é o norte de todos nós que fazemos cinema no Brasil...*”.

Dito isso, iniciemos, um primeiro exercício de análise do filme *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

## Que-nem

### Ator estruturante ou ator estruturado?

A presença de Grande Otelo em (e como o) *Macunaíma*, longa-metragem dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1968/69, assume posição estruturante do filme. Como aponta Hirano Kojima (2018) a participação do ator é *marcante e fundamental*, extrapolando sua presença *no enquadramento de cada cena*: “segundo conta Paulo José, Joaquim Pedro de Andrade pediu para os atores e atrizes estudarem trejeitos de Grande Otelo para imprimirem uma *atuação específica ao filme*” (p. 405, grifo nosso). Em outra entrevista, Paulo José (2014) conta que fez grande amizade com o ator, sendo este “(...)a grande referência do filme. O tipo de representação dele... ‘Ai que preguiça’”. Como se sabe, “Ai! Que preguiça!” é o *braço de guerra* do personagem de Mário de Andrade, espécie de *leitmotiv* que incide por todo livro. Ivana Bentes (1996), em tese dedicada à filmografia de Joaquim Pedro de Andrade, considera que, no caso de *Macunaíma*, “Ao tomar a interpretação de Grande Otelo como referência básica para os atores, [...] ao valorizar a chanchada e o humor do teatro de revista, Joaquim encontra seu ponto de vista” (1996, p. 68).

Hirano destaca ainda a centralidade que ocupa Otelo no filme porque sua presença permite justamente “estabelecer o elo de comunicação entre a Chanchada e o cinema novo, com vistas a estabelecer comunicação direta com o público”<sup>1</sup> (p.405), intento do diretor que se concretiza tanto na forma fílmica quanto em sua recepção, tendo o filme alcançado grande bilheteria e desempenhado um papel paradigmático no modo como lida e como foi inserido na história do cinema nacional, tornando-se um dos trabalhos mais conhecidos na filmografia do ator<sup>29</sup>.

Força motriz é Otelo, no sentido que emite um *código* e um *repertório de gestos* para a dramaturgia (atuação), e a um só tempo força relacional, por reunir signos de diferentes gêneros, estilos e discursos, emitir sinais e possibilitar a conversa (com o público, inclusive):

<sup>29</sup> “O uso de Grande Otelo, famoso por sua atuação na chanchada, cria uma empatia imediata dos espectadores pelo personagem, uma identificação importante para o sucesso potencial do filme como uma obra política (código cultural: referência ao cinema brasileiro: chanchada)” (JOHNSON, 1987, p.141)

O modo como Joaquim Pedro e o Cinema Marginal abordam o tema da teleologia é fundamental para a compreensão dos sentidos que os personagens de Grande Otelo encarnam nessas produções cinematográficas. Isso porque tais filmes incorporam o ator não apenas para representar um personagem circunscrito à trama, mas também porque a *persona* de Otelo propicia uma segunda história, em outro registro narrativo, qual seja: a do cinema brasileiro (HIRANO, 2019, p.406/407)

Além dessa inscrição desse *outro registro narrativo*, não é demais lembrar que, como a obra literária em questão, Otelo é também elo histórico que atravessa o modernismo na literatura (e nas artes em gerais) ao cinema novo – trajetória de vida que perpassa e participa de decisivos períodos da história nacional.

Certamente em teor mais fabulatório e imaginativo, lembramos aqui a dimensão mitológica que se expõe no nome artístico do ator (Grande Otelo): referência nominal que se sobrepõe à veia mítica do próprio personagem literário.

Como aponta Hirano (2019), “o *malandro* encontra em Otelo sua tradução cinematográfica mais perfeita” (p.417, grifo nosso), e, sobre isso, concordamos com Ismail Xavier (2006) ao apontar que, no filme dirigido por Joaquim Pedro, mais se trata de um malandro que um herói romanesco: uma das operações fundamentais da transfiguração filmica (em relação ao texto literário) reside na imanência desse herói, deslocando o caráter paródico das jornadas da tradição romanesca, presente no livro, e tirando os poderes de ação mágica, as metamorfoses e mesmo a *desgeografização intencional*. No filme, a personagem central “não se apresenta, em verdade, como quem possui mais poderes, diante da lei natural, do que o comum dos mortais. As vitórias são produzidas pela força exclusiva da sua sagacidade e do acaso, tal como é próprio do malandro” (XAVIER, 2006, p. 234). Ora, sendo o Macunaíma construído filmicamente mais como malandro do que como herói, esta decisiva transformação da personagem se estrutura também naquele que, a tirar por sua *persona* cinematográfica, encarna o malandro: Grande Otelo, este que, em grande medida, sintetiza *projetos e impasses do cinema brasileiro* por meio de sua presença (HIRANO, 2019, p. 417): “Macunaíma é uma versão exagerada da *persona* de moleque malandro do ator, que no papel chega aos limites do grotesco como catalisador do riso” (HIRANO, 2019, p.413).

*Macunaíma* rendeu a Otelo três prêmios de melhor ator<sup>30</sup> e um arsenal de críticas no calor do momento reconhecendo a força de sua atuação no filme. Um exemplo é o texto de Valério Andrade<sup>31</sup>, no *Jornal do Brasil*, em novembro de 1969: “Driblando a vigilância de Joaquim, Grande Otelo está absoluto, expansivo e espontâneo, diabolicamente hilariante, compondo um *Macunaíma* memorável”. Sua atuação cola-se à configuração alegórica, a veia tropicalista do filme, acentuando certo humor-trágico que parece predominar em boa parte do filme. Poderíamos resumir que sua carreira no teatro de revista e, em seguida, nas chanchadas cinematográficas, é decisiva mais do que para a sua atuação em específico, mas para a estruturação mesma do filme, seu viés alegórico e modo mesmo como engendra a crítica política.

### O retorno (do recalcado)

Estruturante ainda é a presença do ator porque, embora concentrada na primeira parte do filme - conformando 25 minutos de duração -, a estrutura da narrativa fará Otelo retornar *talequal* ao primeiro modo de sua participação: desta (outra) vez ele aparece como o *filho encarnado*, o *pecurrucho*, ou, como nos diz ainda o narrador em tom desestimulado: “desse jeito, nem seis meses se passaram e Ci *pariu um filho preto*” (informação verbal, grifo nosso). Essa segunda aparição, de duração menor, tem por desfecho não mais, como no livro, a morte por sucção de veneno materno, uma vez que a mãe fora envenenada pela *Cobra Preta*. No livro de Mário de Andrade, vale ressaltar, o filho morto tem um enterro alegre, mas sua morte reverbera tristeza profunda na mãe que, por desgosto, abandona a terra para subir aos céus, tornando-se a estrela *Beta do Centauro*<sup>32</sup>.

O pequenino defunto, por sua vez, vira semente para nascimento, em sua tumba, do pé de guaraná - *antídoto para os vivos se protegerem de Vei, a Sol*.<sup>33</sup> Nessa passagem do livro,

<sup>30</sup> Ver mais em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000102&format=detailed.pft>

<sup>31</sup> Ver mais em: <http://www.contracampo.com.br/27/macunaimaemquestao.htm>

<sup>32</sup> “Terminada a função a companheira de Macunaíma, toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinques passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela” (ANDRADE, M., 1928, p.32)

<sup>33</sup> Ibidem



reside um dos pontos fulcrais onde a Muiraquitã, a pedra mágica, é deixada por Ci para e aos cuidados do herói. A perda do talismã, sabemos, desencadeará a jornada do herói que, na busca de resgatá-la, viaja para São Paulo junto aos seus irmãos. O talismã e o *menino-guaraná* mudarão radicalmente de figura na *transfiguração* cinematográfica.

No filme, o desfecho da criança (novamente o *menino-homem*, novamente Otelo) é tão trágico como radical.. Sem originar o “guaraná” ou, no caso da mãe, transcender e repassar a “muiraquitã em forma de jacaré”, no filme, a criança explode (ou é explodida) junto à mãe em uma de suas perigosas tarefas de combate. De “mãe do mato”, Ci agora é a guerrilheira urbana, figura condensadora que encarna a modernidade, metáfora da guerrilheira<sup>34</sup>.

Se Macunaíma é, até então, sem projeto, Ci não só é engajada num projeto revolucionário como, mesmo após sua morte, dá algum sentido para a busca de Macunaíma: mesmo a memória da amada e a pedra que restou da explosão não são capazes de livrar Macunaíma da *espetacular derrota* e de seu *aniquilamento radical*.



<sup>34</sup> “É ver em Ci – guerreira do mato – a guerrilha que é uma outra interpretação, transpondo a luta do herói e a luta armada, e ver nesse movimento uma relação íntima, quase natural – por fim, cíclica (...). E mais ainda, enxergar a morte de Ci e do filho recém-nascido de Macunaíma como um atentado à bomba provocado acidentalmente pela própria guerrilheira: num movimento só, reforçar o caráter de resistência do povo brasileiro e o potencial autodestrutivo de que esta resistência esteve sempre investida, claramente notada nos movimentos de oposição no auge da repressão ditatorial..” (OLIVEIRA, 2006)

Figuras 21 - 24: frames de *Macunaíma* (1969), onde se vê Dina Staf e Grande Otelo.

Embora radicalmente transfigurados, algo elementar desses personagens é preservado pelo filme: o caráter cíclico destacado também na *circularidade entre atores*. Portanto, sobre essa teia que envolve reparações e mortes, queremos pensar sobre aquilo que nos é apresentado como característica imagética da personagem, do dito herói no *Macunaíma* de Joaquim Pedro. Como vemos, embora lhe falte caráter no sentido moral, sobra-no no que tange às características físicas. Ao ter o próprio corpo transformado em imagem, consagra-se o herói. Como sugere Boris Groys em outro contexto, pelo ato heroico, o corpo do herói se transforma de veículo em mensagem:

Nesse sentido, o corpo do herói é distinto daquele do político, do cientista, do empreendedor ou do filósofo, corpos esses de pessoas escondidas por trás da função social que exercem. Quando um corpo, no entanto, se manifesta diretamente, quando explode a crosta das regras sociais que normalmente representa, o resultado é o corpo do herói” (GROYS, Boris, 2015, p.165)

Se, no filme, *as repetições de si* [da personagem] *prevalecem sobre as metamorfoses*<sup>1</sup>, esse espaço inicial (o simbólico “interior do Brasil”) e essa conformação corpórea primeira (sua negrura) não deixam de ressoar como uma de ideia de origem, não é a toa que o ator re-volta – ou seja, mesmo tendo se metamorfoseado em branco no banho da fonte mágica, algo da herança/origem genética é acentuada no e pelo retorno do ator. “Ci pariu um filho preto”, é o que vemos e escutamos:

Nem mesmo o Macunaíma branco consegue escapar de sua *negritude original*; o filho nascido dele e da igualmente branca Ci, a guerrilheira urbana, é negro (de novo Grande Otelo), como se o proverbial ‘pé na cozinha’ (isto é, a inevitável ancestralidade parcial africana de todos os brasileiros) estivesse se reafirmando por meio da criança. (STAM, p.347, grifo nosso)

Como salienta ainda Xavier, “a rigor, Macunaíma não se forma, ele manifesta dons naturais que orientam sua conduta tanto no campo quanto na cidade, do começo ao fim, num processo de repetição de si mesmo”. *Dons naturais* que recorrentemente são apregoados aos povos negros - violência naturalizada que conforma, valeria dizer a *ficção útil* das diferenças raciais.

Ora, o nascimento do *filho preto* de Macunaíma é justamente o *retorno do recalçado* – a herança genética que se manifesta na cria. O retorno do ator encarna a *repetição de si* e, se a metamorfose da fonte mágica transforma em branco a pele negra de Macunaíma, como citamos acima, logo veremos que se trata de uma máscara branca. Máscara essa que sugere a fachada de herói que a personagem se reverte, diferente do livro onde a personagem nutre uma *fama*. A fachada, no entanto, acentua a farsa.

Se o primeiro nascimento (o de Macunaíma propriamente) sublinha a importância do nomear, nome esse que marcará o destino do nomeado; no segundo, o nome padece desimportante. Como se a reaparição, em alguma medida, já aventasse em si a nomeação – o filho é *imagem-semelhança* da imagem *desencantada* do pai: a criança em sua negrura, de certa forma, o delata. Mais importante que o nome é, ao que parece, o conselho do pai que pede para que a criança *cresça logo pra ir pra São Paulo trabalhar*, mesmo eles já estando na *megalópolis-subdesenvolvida-braileira-síntese* (HOLANDA, 1978, p.86), que a bem dizer é idealmente São Paulo – exagero e desmesura da verve gananciosa do *herói*, de certo, mas não menos importante, acentua o peso sociológico que o filme escolhe para sua abordagem e interpretação.

Destaca-se, por força sintomática dos espaços, que o nome do lugar onde Macunaíma nasce no filme é justamente o nome (o lugar) onde o seu filho é enterrado no livro: Pai da Tocandeira (acrescido agora, no filme, de uma dupla localização informada e acentuada pelo narrador: Pai da Tocandeira, Brasil).

Assim, ao falarmos de origem na negrura primeira da personagem, não estamos só sublinhando esse aspecto da *repetição de si* comentado acima em relação ao filho negro e à herança genética *revelada*. Estamos também sugerindo algo, que desenvolveremos a seguir, que se dá na relação espacial: o local mesmo do nascimento de Macunaíma, ao qual o filme construirá a partir do jogo dual arcaico/moderno. Este lugar, cujo nome é curiosamente Pai da Tocandeira, assumiria ali a condição de pai daquele que no livro nasce por *partenogênese*? Em outras palavras, se no filme, o nascimento e trajeto de Macunaíma nos é dado a ver sem menção à figura do pai, poderíamos depreender do nome do lugar inicial um parentesco possível? Tentaremos pensar melhor sobre essa questão.

Por fim, ainda sobre a ideia de origem, tal como construída pelo filme, em uma aposta mais especulativa, a se argumentar no decorrer deste capítulo, gostaríamos de empreender uma

análise em diálogo e confronto com aquilo postulado e pressuposto pelo filme. Ora, por pressuposição não queremos dizer que não incide nas suas escolhas, nas suas relações e signos construídos, mas queremos acentuar que é justamente algo que insiste, configura, organiza e faz-se num pacto com imaginários e com uma estrutura extra-filme, marcadamente uma estrutura racista e, sobretudo, Racial. Em resumo, a ideia de origem em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro, tem uma pressuposição de hierarquias raciais.

## Queda

Inicia-se o filme com o nascimento deste que acompanharemos em sua *jornada*. A cena inicial (do filme e do protagonista) interrompe a narração, aparecendo para nós espectadores já no desenrolar do trabalho de parto. O choro primeiro de Macunaíma resplandece mesmo após sua morte final, e o faz pela força da inscrição, mas também pelo peso dramático na linha narrativa:

Impossível, quando relemos hoje o *Macunaíma*, esquecer a cena do seu nascimento protagonizada por Grande Otelo no filme de Joaquim Pedro de Andrade. É a tal representação cinematográfica, mais do que ao próprio *Macunaíma* de Mário (mas só porque Grande Otelo é agora também parte do *Macunaíma* de Mário) (STERZI, 2019).

Nos dois primeiros planos, condensa-se estética e politicamente a independência da leitura crítica do cineasta sobre o livro, bem como sua guinada alegórica. Não menos importante, a força do choro se faz pelo desajeito e desmesura daquilo que vimos, por seu caráter tragicômico e *grotesco*: “O partido de Joaquim já está tomado. Ao contrário de Mário, seu herói nasce em *close*. O filme mostra, bem de perto, um produto meio absurdo, meio grotesco, meio engraçado: um herói que, logo no parto, se planta na terra” (HOLANDA, p.74). Plantar talvez não seja o melhor verbo, mas sim cair, no sentido de que seu parto é adjacente a sua queda inicial.

Se os créditos iniciais do filme (sobre um plano estático de uma pintura verde e amarela) formam *o prólogo*, emoldurando a narrativa pela marcha/hino solene e cívica de Villa Lobos, o hiato ou ponto zero não é a tela preta (HOLANDA, 1978; XAVIER, 2006), mas o quadro saturado de *vermelho sangue*. O final do filme consumará o que a conjunção de cores inicial (verde, amarelo e vermelho) – e predominante em sua duração – sugere: *no fim dessa*

*jornada, nada*<sup>35</sup>. O vermelho é, portanto, prognóstico do filme sobre a jornada narrada: alia-se ao gesto da mãe de antecipar o futuro, no nome e na mensagem. “Nome que começa com *ma*, tem má sina”, nos diz ela, após ser impelida por Maanape a nomear o recém-nascido. Como escreve Heloísa Holanda (1978) “a figura da mãe nomeia Macunaíma, e, saindo do filme, ou seja, denunciando que se trata de um material ‘atuado’, nos avisa sobre o malfadado destino do herói” (p.75). Isso incide em uma opção pelo *distanciamento* que o filme toma, marcadamente no regime de atuação, mas não só<sup>36</sup>.

Cabe notar uma sutil diferença que faísca entre filme e livro: no segundo, lê-se que “essa criança é que chamaram de Macunaíma”, preservando uma ambiguidade interpretativa onde a mãe não é necessariamente a que nomeia e muito menos a que institui a má-sina – no caso do agouro do nome, é Exu quem no livro reconhece que *nome principiado por Ma tem má-sina...* Exu vem revelar o código contido no nome – o destino dado no batismo. No caso do filme, não só é a mãe que dá nome e sublinha o destino, como comentamos, ela o faz se dirigindo à audiência, encara por alguns segundos a câmera no curto intervalo entre dar o nome e dizer do destino: a um só tempo ela *compromete as leis da ‘ilusão da verdade’ e redobra a força da predição: má sina* (HOLANDA, 1978, p. 75). A mãe branca e travestida passa a ser, no filme, mais do que nunca, figura central, um elo com o lugar e indício das miscigenações (perfil de ocupação do território e da pluri-etnia do grupo familiar).



<sup>35</sup> Trecho do poema *Oração*, de Gregório de Matos.

<sup>36</sup> Falar da figura do narrador. Sua tônica simpática, legitimadora e lendária em relação ao herói. “observa de perto o herói, mas de uma perspectiva externa, permeada de comentários lacônicos que deixavam o efeito irônico para o contraste entre enunciado e a situação” (XAVIER, p. 257).

Figuras 25 e 26: fotogramas da cena inicial de *Macunaíma*, onde se vê Paulo José em atuação.

Se, como escreve Ismail Xavier, os dois primeiros planos do filme [o rosto da mãe e o rosto do filho na terra] condensam os *dados de carnavalização* que marca a obra – em sua estética *kitsch*, grotesca e pop –, nos parece ainda que marca o projeto do filme, porque esboça em sua *mise-en-scene* o modo como postula a ideia do nacional, ideia proeminente que o filme desdobrará: “A primeira seqüência também realiza a *mise en scène* da mestiçagem. Os nomes dos membros da família são indígenas, mas a família é ao mesmo tempo negra, índia e européia” (STAM, 2008, p.343). No fim da *jornada* do herói com a sua morte *decadente*, a queda final que se une à primeira e a amplifica, a marcha segue, não sem antes o quadro vermelho-sangue reaparecer reforçando o *saber primeiro do filme* (condensado no quadro vermelho que abre e fecha a alegoria), e agora justifica-se pelo sangue do herói que sobe à superfície do lago: aniquilamento radical.



Figuras 27 e 28: fotogramas da cena final de *Macunaíma*.

Logo no início da película, a imagem do parto de Macunaíma *atropela* o narrador de voz comedida, interrompendo a tentativa de narrar idilicamente o nascimento do herói. Trata-se, agora, do oposto da mata virgem sugerida na pintura em que se inscrevem os créditos iniciais. A imagem do nascimento inverte (ao menos provisoriamente) o ufanismo da trilha inicial, a marcha militar: os heróis ali (no hino) mencionados não são, de certo, aqueles agora visíveis. Assim, temos tanto um confronto imagem-imagem (prólogo x primeira cena), quanto imagem-som (cena x narração). O atropelo se dá no grito (acústico e, em seguida, visivelmente *grotesco*): “o rosto de Paulo José travestido, no papel de mãe, e a imagem de Grande Otelo caindo no chão, aos berros, narram o nascimento” (XAVIER, 2012, p. 230). Ou ainda, como descreve Alberto Shatovsky (1969, grifo nosso) <sup>37</sup>, “A tônica vem logo na primeira imagem da fita: a *Supermãe* (...) em esforço definitivo, acorada no chão, dá luz a Macunaíma que cai verticalmente, de cabeça”.

Poderíamos dizer que a cena é *que-nem* o parto de *um filho de chocadeira* – no sentido literal dessa expressão (uma galinha chocando ovo) e na metáfora popular. Parido de pé, o roupão colonial que inicialmente veste a mãe passará em seguida para o filho: veremos Grande Otelo *enfiado no roupão colonial* ao longo de quase toda primeira parte do filme. Abusando da metáfora, a gema (a roupa) desvincula-se da mãe-clara: central agora é aquele celebrado pelos irmãos como “herói de nossa gente” – aceção confirmada pelo sorriso do *menino-homem* e, em seguida, pela repetição da expressão pelo próprio narrador *onisciente*, que comenta e

<sup>37</sup> Em Jornal do Brasil: <http://www.contracampo.com.br/27/macunaimaemquestao.htm>

legítima. Heloísa de Holanda nota que “a voz de Jiguê se faz acompanhar de um coro não identificado (em off)” (1978, p. 75).

A mãe (e os irmãos) já não são mais *representantes* do povo *tapanhumas* como no livro, essa *identidade* indígena agora, no filme, é apenas sugerida na solidariedade entre voz over e imagem (solidariedade onde se mostra, ainda que implícita, a relação filme e livro). O modo como se figura e compõe a personagem da mãe, justaposta ao novo arranjo da família que o filme cria, dá margem para pensarmos a respeito da *pluralidade da etnia do grupo familiar*.

O desenho da família (somado ao cenário e figurinos) demonstra uma miscigenação já em curso ali. “O efeito é o de um simbólico ‘interior do Brasil’.(...) O que interessa é sinalizar a ideia do arcaico, sobrevivência de outra era na atual” (XAVIER, 2006). A comunidade de origem onde nasce Macunaíma reforça essa ideia de país – o narrador acentua na localização: Pai da Tocandeira, Brasil.

Ora, o termo Tapanhumas vem de *tapuy’una*, que significa “selvagem negro. Tribo lendária pré-colombiana ou designação dos negros africanos que se refugiaram na selva”. Como nos lembra a nota de tradução do próprio Mário de Andrade (1930, p. 386), em resumo, trata-se da *tribo lendária de ameríndios no Brasil, de pele preta*. No filme, nada concorre com o Brasil em seu projeto alastrado e em pleno curso. A família, já não mais tapanhumas e nem mesmo de pele negra, tem como elo a mãe e como acidente o filho negro recém-nascido. A tribo de ameríndios no Brasil não quer dizer brasileiro e, nem muito menos, do Brasil. Como veremos, a configuração do simbólico interior do Brasil no filme, mais diz (na elipse da narração e nos índices da miscigenação) brasileiro do que qualquer outra identidade possível:

Enquanto a brasilidade do herói de Mário de Andrade era sugerida por indícios como ‘mato virgem’, ‘índia tapanhumas’, etc., o Macunaíma de Joaquim, que nasce emborcado na terra e é aclamado pela população, tem uma nacionalidade textualmente declarada: nasce no Brasil. Se Mário estava empenhado na descoberta das raízes do ‘caráter brasileiro’ – ou na falta desse caráter – Joaquim, por sua vez, se interessará pela crítica de um ‘caráter brasileiro’ localizado e politicamente definido. Nesse sentido, convém lembrar que, além da marcha de abertura, a cor dessa primeira sequência é em todos os momentos o verde, o amarelo e a cor da terra. (HOLANDA, H. B., 1978, pág. 76)

Jiguê



A primeira queda do herói, a do instante do nascimento (e sublinha-se que queda seja um signo justo à progressiva decadência que marcará seu trajeto construído pelo filme), é procedida dos cuidados de Jiguê (Milton Gonçalves), negro retinto que não esconde sua alegria com o nascimento de (mais) um “homem” (negro) na família. Jiguê acolhe Macunaíma enquanto a mãe o despreza. Como resume Holanda (1978): “a mãe é hostil, Jiguê amável e Maanape chefe”. O amparo de Jiguê ao herói reforça as semelhanças entre os dois, especialmente a negrura da tez, – semelhanças que logo darão lugar aos grandes contrastes entre eles (a exemplo da esperteza de um frente a *sobre-reforçada* bobice do outro<sup>1</sup>), contrastes que o filme acentuará na *mise-en-scene*, na narração e nos diálogos. Se a mãe nomeia em resposta ao pedido de Maanape (“e nome, ele não vai ter não?”), Jiguê concede um título e *contraponto coreográfico* em seu gesto de acolhida ao recém-nascido, aclamando o irmão. Um plano médio destaca em seu enquadramento os dois irmãos:

Jiguê jogando o bebê pro alto, grita com entusiasmo: “Macunaíma, herói de nossa gente”. É importante notar que a voz de Jiguê se faz acompanhar de um coro não identificado (em off). A imagem é de aclamação, ironizada pela cenografia e pela própria escolha dos atores. Entretanto, a voz é coletiva e sagra o nosso herói, ainda que o espectador receba uma imagem carregada de humor. (HOLANDA, H.B.; 1978, pág. 75)

Em resumo, como dissemos, a queda é signo proeminente nessa jornada de Macunaíma. Jiguê, no entanto, contrapõem à má sina, o título heróico, e à queda, o arremesso para cima, o aclamando em título, acolhimento e riso.



Figuras 2 e 3. Frames da sequência do nascimento de Macunaíma.

### A fonte da *harmonia*

O desenho familiar, frente ao novo arranjo da prole com o nascimento de Macunaíma, padece em uma sugestão de desajuste (vide as brigas e dissidências) até dois episódios sucessivos: a morte da mãe prenunciada na queda (do dente) do herói, e, uma vez desgarrados da terra, o encontro com a fonte mágica que faz renascer branco o herói negro. Será preciso argumentar com cautela como esses dois conflitos, que são impulsionadores da narrativa, de alguma forma, “ajustam o arranjo familiar”, especialmente naquilo que é da ordem do conhecido e famigerado mito fundador da nação: o mito das três raças (*ideologia nacional da mistura de raça que esconde as hierarquias que organizam a vida social e privada*).

Se o segundo episódio que citamos, a cena do banho, aproxima-se da dimensão mágica-metamórfica do mesmo acontecimento no livro, é importante demarcar que também se diferencia em muitos aspectos. De modo grotesco, mas eficaz, a “natureza” concede ao herói *uma metamorfose espetacular*. A transformação incide num retorno: em alguma medida o episódio da morte da mãe justifica a partida dos irmãos pelo elo rompido com aquele espaço, tal como a transmutação de Paulo José no Macunaíma “branco e lindo” parece, finalmente, reestabelecer uma *utópica harmonia*. Isso porque primeiro, a pensar pelo sistema do próprio filme, Paulo José reencarna: sua recém partida do mundo dos vivos incide num retorno em meio à partida dos filhos do mundo em que viviam. Se concordamos que a chegada de Macunaíma soa como um desajuste do arranjo “primeiro”, o retorno do ator-mãe torna-se, então decisivo, circularidade que re-harmoniza, encontra o mito das três raças.

A brancura adquirida por Macunaíma, aliada as suas qualidades já manifestadas desde o nascimento, permitirá ao herói um sucesso na cidade grande. Como nos alerta Xavier (2006), “o espaço moderno em si não derrota Macunaíma”; a brancura, no entanto, cela a *configuração* de partida da terra natal – espécie de passaporte que se adquire já no percurso rumo à metrópole. Desse lugar recôndito do país, partem os três (um branco, um negro e um indígena) rumo à metrópole.

Os jogos de circularidades e retornos dão a ver a *repetição de si* do protagonista, mas, paralelamente, também expõe o que há de repetição em Ci (na personagem). Não se trata de mero trocadilho textual, como já comentamos, Ci no avatar de guerrilheira urbana é mostrada como “insaciável” e “libidinosa”, “figura utópica da reconciliação dos opostos: curiosa afirmação do espírito lúdico, preguiçoso, de Macunaíma, no universo da velocidade e da bomba-relógio ela é a mãe-máquina-amante que se expõe ao limite” (XAVIER, 2012, p. 247). Como aponta Holanda (1978), “se no texto Ci trançou uma rede com os fios do cabelo e o enfeitiçou, no filme a Ci moderna trança uma rede com notas de dinheiro. A imagem do amor do casal vem cercada de notas espalhadas por toda a cama. O feitiço na cidade tem outro nome, e nosso herói caiu no feitiço” (p.90). Caiu ou se jogou?

As grandes diferenças, no entanto, não subsumem a sutil e fundante semelhança entre texto e filme, marcadamente em relação à postura de Macunaíma: a paixão avassaladora à primeira vista por Ci e, em seguida, o episódio de estupro. Essa característica de *mãe-máquina-amante* que ultrapassa, domina e sobre-sacia os desejos de Macunaíma, parece suprir a ausência primeira da mãe, ausência de elo e de elã (vivacidade): com ela, Macunaíma *sente-se em casa no mundo de excessos da cidade* e incorpora um projeto, um norte de busca para alguém que, até então, foi sempre sem projeto.

Mas que tipo de “harmonia” seria esta, a qual chamamos atenção no início dessa parte? Que espécie de utópica harmonia se atualiza no filme?

Primeiro, consideremos novamente alguns contrastes, novamente faiscantes, entre filme e livro: neste último, a água santa do banho mágico e eugenista repousa numa cova, “e a cova

era que-nem a marca dum pé gigante”<sup>38</sup>. Já no filme, em acentuado caráter grotesco, a água é cuspidada através de um pequeno monte de areia. Partimos de *encanto* semelhante – “água santa que limpa o pretume” (sic, p.48) –, chegamos em resultado parecido, mas em trajetões, contextos e espessura crítica radicalmente distintos. O que se entende, aqui, por resultado parecido é: ao final do banho, temos os três irmãos em acentuada distinção tonal (de pele). A rigor, sendo os três “filhos da tribo retinta dos Tapanhumas”, a “fonte mágica d’água santa” é o motor de diferenciação, de metamorfose. Antes, o encanto e conformação da fonte estruturava-se em sua dita “santidade” evangelho-colonial: “era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira”. E no filme? Se o desejo é oferecer um retrato e mesmo um confronto à política de branqueamento operada pela ditadura militar, em sua relação umbilical com as teorias eugenistas de Gilberto Freyre, como essa crítica se constrói no filme de Joaquim?

É menos impressionante o fato da contiguidade filme-livro preservar a mutação radical de Macunaíma (de preto para branco) - não sem um adendo da inserção do adjetivo “lindo” na fala da personagem -, do que as mudanças escolhidas/construídas para os irmãos. Mais notável é, de certo, o caso de Maanape: no livro ele, esse sim, “conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos” – característica que, no filme, é de Jiguê. O filme preserva Maanape, tal como Macunaíma [o personagem] o preserva – alertando que no caso dele, por ser branco, o efeito seria justamente o contrário. A informação-conselho de Macunaíma para Maanape é acatada na recusa de se banhar. Jiguê, no entanto, ávido pela *mágica eugenista*, tenta inutilmente molhar-se nas últimas gotas da água.

A co-presença do ator Paulo José consagra o que chamamos harmonia, selando após o rito de passagem, o mito de origem: as três raças que conformam o país. Mito sobre mito sustenta o tecido narrativo: a narrativa sobrepõe, mas não confronta – oferece um quadro, um retrato. Onde no livro encontra-se o sintoma, no filme se esboça uma sobreposição, ou melhor seria dizer, harmonia ao mito da democracia racial, isto porque, no seu desenrolar, a própria justificativa de origem do “mau” no negro se acentuará.

---

<sup>38</sup> “Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. E a cova era que-nem a marca dum pé-gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.” (ANDRADE, 1928, p. 48).

## Do mitopoético ao psicossocial

Em relação à personagem, sua partida junto aos irmãos, ao *estilo sociológico*, rumo à metrópole urbana (do Pai da Tocandeira para a capital industrializada e moderna), e mesmo o modo de viver (e vencer na cidade) reforçará os traços do herói que já foram apresentados nos primeiros 25 minutos de filme – parte em que justamente Grande Otelo aviva a personagem e também parte que sedimenta, apresenta e não deixa de oferecer-se como justificativa a tudo que vimos a partir dali, até voltar ao mesmo ponto.

Ao fim e a cabo, o retorno de Macunaíma ao local de *origem*, consumará a *má-sina* que já fora anunciada pela mãe, prenunciada pelo quadro vermelho do início do filme e, em alguma medida, pelas características da personagem que o faz terminar sua jornada sem mesmo a complacência e tolerância dos irmãos que com afincos o apoiaram e dele cuidaram do nascimento à viagem.

No caso das características de Macunaíma, cabe lembrar que, se por um lado elas permitiram a sua vitória na cidade grande (insere-se bem na dinâmica da metrópole e vence o Venceslau, seu maior inimigo adquirido), na mesma via, o filme aponta e julga que são com (e por) essas características que ele se arruína na ingloria de uma morte decadente e solitária.

A queda de Macunaíma é implacável. Rejeitado pelos irmãos, solitário, ele recebe o golpe final da natureza. Em sua jornada, o herói enfrentou desafios e não foi engolido pela cidade. No retorno, é engolido por Uiara. Morre porque não consegue adesão do seu próprio mundo de origem, como se, através da sedução feminina da lagoa, esse mundo se vingasse de seu apego a Ci, a guerrilheira, encarnação da modernidade. (XAVIER, 2006, pág. 255).

Se falamos da queda como um signo recorrente e *justo* à construção que se faz da personagem, podemos entender, aqui, nesta morte no lago, que se trata de um tipo de queda derradeira (“aniquilamento radical”), onde ele não cai, mas sim se joga, mergulha na lagoa atendendo à sua insaciável atração sexual pelas mulheres.

Cabe ressaltar que o peso sociológico que o filme dá à sua *adaptação* acontece porque, como já citado, ao *romper o tecido da ordem cósmica*, altera a ideia de jornada e mesmo de herói. Primeiro, como já apontamos, não mais se produz uma paródia de um herói romanesco (de

romance medieval), mas se recoloca a figura do malandro. Segundo que o “espaço mais real” do lugar de origem da personagem e sua respectiva imanência, aproxima a personagem da experiência típica do “pobre brasileiro”, tal como observa Xavier apontando para o diálogo do filme como o contexto social de 1969. Terceiro, e mais importante, sem o problema mítico do talismã, a migração recebe o tratamento dado pelo Cinema Novo às migrações do homem do campo: em resumo, a busca torna-se peregrinação.

Ao final, rejeitado, Macunaíma sequer sustenta a fachada, escancara-se como um anti-herói – uma “figura regressiva de identificação”. No limite, um herói conservador, como também se trata de alegoria à modernização conservadora. O golpe final, sem identificação do espectador com a personagem e sem qualquer indício de vitimização, expõe a *simbiose entre a ordem antropofágica como normal social do capitalismo e as manhas individualistas da personagem*. A face consumista do moderno encontra na personagem, de matriz de comportamento mesquinha e egoísta, ressonância. Nem se pode dizer as *revelações do talento* do herói e suas “competências no exercício do egoísmo e da sedução”, foram moldadas no seio da natureza selvagem. Sua imanência, em termos da transfiguração do seu aspecto mítico, dinâmico e heróico, repousa numa enorme transcendência:

Os suprimentos trazidos pelo filme privilegiam relações mais afeitas ao psicossocial e reduzem a dimensão do mitopoético, operando um “enxugamento” diante da natureza polimorfa do texto, de modo a dirigir a atenção para as relações entre Macunaíma como tipo psicológico e a sociedade em que acaba por mergulhar. (XAVIER, I., , p. 237)

### Relação Origem x Harmonia

É na imagem que a narrativa de *Macunaíma* parece encontrar uma fonte: na imagem de Grande Otelo que, como aventamos, estrutura o filme; na imagem do negro que se dissocia do ator mas também repercute dele. Ainda que de modo recalcado, embora estruturante, o que, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, é também a *essência* da “cultura nossa” reforça o mito racial, fundado na ideia de pessoas essencialmente (biologicamente) atrasadas – Macunaíma de Joaquim Pedro tem por protagonista um personagem *essencialmente* sem caráter. Portanto, ao final do filme, o cortejo de glória da marcha do cruzeiro do sul *atropelará* a história do herói, mas antes, é a história de decadência do herói, do seu inglório

destino traçado no vermelho inicial, que será justaposta no encontro de Macunaíma com Jeca Tatu, *talequal*.

O que esse encontro por sobreposição de personagens (Macunaíma e Jeca Tatu) tem a nos dizer sobre as postulações do filme? Primeiro, algo que trabalharemos mais adiante, mas anunciamos desde agora: a noção da *preguiça* que, no filme, muda radicalmente de figura, deixando de lado a polissemia e gíngua no uso do signo no texto de Mário de Andrade, para assumir sentido literal: “dissolve-se o elogio da preguiça como resistência cultural à dominação” (XAVIER, 2006, p.259). Ao fim do filme, não restam dúvidas, Macunaíma é a *personificação da preguiça*, um *parasita nato* - “malandro” no sentido pejorativo e estigmatizante que foi atribuído a tal termo.

A associação com o Jeca Tatu é também sugerida por Robert Stam (2008, p. 345), ao dizer que no final do filme, a personagem “encarna a figura do Jeca Tatu, o caipira desdentado criado por Monteiro Lobato”. Para Ismail Xavier, também este encontro se configura a “última metamorfose”: “(...) Macunaíma, rejeitado, perde o elã e assume a identidade do Jeca Tatu, o emblema criado por Monteiro Lobato para sintetizar a miséria rural brasileira no caipira indolente, tomado por vermes, doente, desdentado, em sua habitação precária” (XAVIER, 2006, p. 252).

Enquanto muitos autores leram o desfecho do filme a partir daquilo que diz o autor, Joaquim Pedro, “a história de um herói comido pelo Brasil”, reconhecemos que a associação antropofagia e canibalismo organiza o filme e a crítica ali engendrada: a modernização conservadora operada pela ditadura, as relações sociais e políticas regidas pelo capital – “a antropofagia se institucionaliza e se disfarça”, como escreve o próprio Joaquim Pedro –, são colocadas pelo filme como adjacente a um canibalismo sempre-já presente na personagem. Em outras palavras, a pedagogia do filme desembocará numa moral conclusiva no tocante à identidade nacional e suas relações com a modernização conservadora: a jornada do filme constrói e sublinha uma cumplicidade entre “uma inclinação natural do brasileiro (visto que o Macunaíma do filme é posto como avatar) e os mecanismo da modernização, do consumismo e do capitalismo progressivamente mais exploratório” (XAVIER, 2012).

A marca da conjuntura

De certo, não se deve pensar *Macunaíma* sem levar em consideração o contexto em que ele se insere e a marca da conjuntura [de 1968] que nele aparece. Isto quer dizer, em primeiro momento, que o filme não está isolado, mas sim, faz parte de uma vaga que compreende muitos filmes produzidos entre 1967 e 1970, conforme apontou e analisou Ismail Xavier, citando exemplos como nesses filmes reaviva-se “o que havia de apocalíptico, de desconfiança perante os termos da modernização brasileira” desse período. Este mesmo autor, caro ao nosso trabalho, inicia seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento* destacando que as obras ali estudadas (dentre eles a de Joaquim Pedro), foram produzidas “dentro de um esforço de repensar a experiência social e o cinema ligado a uma conjuntura bastante específica, aquela que se evoca de forma condensada pelo recurso ao emblema: 1968” (2012, p. 29). Assim, o esforço de intervenção social desses filmes se expõe em uma duplicidade: o diagnóstico da sociedade (marcadamente pelo viés do subdesenvolvimento) e o diálogo obra-público.

Nos concentramos até aqui em lançar, por meio da análise das matérias expressivas de *Macunaíma*, questões engendradas em sua forma e que nos parecem alicerçar nossa argumentação porvir. Um dos pontos que nos concentramos foi justamente a ideia de um ator estruturante, realçando a dimensão primeira do *diálogo obra-público* na escolha de Grande Otelo para o personagem-título, como também nos perguntado se não se trata de uma presença estruturada, regulada. No entanto, acreditamos que a escolha e a presença desse ator não se resumem tão simplesmente aos aspectos contextuais da produção ou aspectos construtivos do filme. Seja no repertório de gestos emitido da atuação de Otelo (ponto de inflexão da obra), na importância narrativa da primeira parte do filme ou ainda na força de atuação, e num repertório de trajetória que o ator traz consigo (e em sua imagem), há ainda um ponto fundamental nessa presença que concerne à configuração alegórica da narrativa (diegética e narrativamente). Talvez a relação com o alegórico nos ajude, em parte, a entender a dimensão justa, simbiótica (a carapuça parece exata) na relação entre Otelo e a personagem. Além disso, nas vias da discussão da alegoria, também podemos pensar a grande repercussão, o sucesso que, por assim dizer, torna emblemático e paradigmático a presença e atuação desse ator.



## Outra cena

Além da marca da conjuntura política, outro traço recorrente no cinema produzido entre 1967 e 1970<sup>39</sup>, conforme analisa e provoca Xavier (2012), é alegoria: “noção de referência, solo comum em que se permite marcar relações de identidade e diferença entre os filmes”. Além de um programa de “alegoria do Brasil”, expressa-se a vontade de um *diagnóstico geral da nação*. Ainda que traço comum, a noção de *alegoria* abriga uma diversidade de modos e estratégias, sendo agenciada em cada filme de modo singular, ou pelo menos específico em determinados arranjos de filmes do período. Porquê alegóricos, estes filmes:

Apresentam brechas, lacunas, e tendem a colocar o espectador numa postura analítica, por nítida tônica de mensagem cifrada, referida a “outra cena” não atualizada em imagem e som. A disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando essa “outra cena” dá sinais de ser o contexto nacional tomado com uma totalidade (XAVIER, 2012, p. 32)

No caso de *Macunaíma*, um dos pontos de interesse em nossa análise é a forte marca alegórica que se expõe no filme: a *reflexividade* – exibição dos materiais e do próprio trabalho de representação, presente na autoconsciência plena da representação –, que se abre em *separação e espacialização*.

Qual o alvo da paródia alegórica? Caberia interrogar. O mais evidente e aparente é aquele da crítica à ideologia do “milagre econômico” (a “promessa de felicidade”), da sociedade de consumo e de uma ideologia ufanista, urbanizadora, nacionalista que marca o estágio da ditadura militar. Sim, este alvo, por assim dizer, se faz visível desde o primeiro confronto imagem-som. No filme, o caminho da “antropofagia à autofagia”<sup>40</sup> revela “a ponte simbólica entre a malandragem e a farda”: a queda final reforça “o esgotamento do padrão Macunaíma como ideal de identidade nacional” (XAVIER, 2006, p.260) – “*caráter brasileiro*” localizado

<sup>39</sup> “Articulado à consciência da crise [subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador] – do país, da linguagem capaz de “dizê-lo”, do cinema capaz de ser político -, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias. Este não pode ser reduzido a um programa imediato de denúncia programada e velada do regime autoritário, pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como efeito de sentido conforme a postura estética do cineasta, sua forma de organizar o espaço e o tempo, e sua relação específica com o espectador.” (XAVIER, 2012, pág.31)

<sup>40</sup> A novidade, no *Macunaíma* de Joaquim Pedro, é a passagem da antropofagia \_ forma sofisticada de consumo, modernismo, tropicalismo \_ para o que chama de “autofagia”, a antropofagia dos fracos que se auto e entredevoram, entropia e consumismo. (BENTES, 199, p. 69)

*e politicamente definido* (HOLANDA, 1978) – e sua a cumplicidade com os mecanismos da modernização reflexa.

A respeito da *brecha ou lacuna* mencionada acima, em citação a Xavier, em maior ou menor grau, conseguimos acionar a tal “outra cena” no contexto político nacional - ainda que de forma abrangente, mas relacionada à conjuntura política da passagem para a década de 70 -, nos permitindo compreender e potencializar a *paródia da sociedade de consumo*. No entanto, qual seria a “outra cena”, ausente mas sugerida na *brecha* que ancora ou mesmo se atualiza na paródia e crítica à identidade nacional? Que *outra cena* justifica a condenação de Macunaíma - que tem, no filme, projetado em suas costas "toda a carga de rejeição aos mitos nacionalistas e do heroísmo, o mito do paraíso tropical e do grande destino da nação" (XAVIER, 2012, 258)? Nos parece, finalmente, que é antes a cena Racial, uma postulação que o filme faz de raça, que tão somente do racismo.

### Alegoria racial

A partir daqui argumentaremos de forma mais aplicada sobre nossa hipótese em relação ao filme de Joaquim Pedro, do roubo da imagem do ator, encaminhando-nos no argumento a respeito de um *rasgo na imagem* precipitado pelo ator – no caso, Grande Otelo, que, a considerar a fala ou o lampejo com que iniciamos este trabalho, chega em Macunaíma antes – por meio do nosso trabalho de constelação que envolve diferentes filmes em que o ator *fez o papel* de Macunaíma. Para pensar o rasgo, acentuamos o contexto no qual ele emerge que se dá ainda na relação com o filme de 1969. O roubo que falamos é menos da ordem de uma retirada, do que uma expropriação, um uso que se faz.

Ao menos três dos autores muito citados até aqui em nossa análise evidenciam em seus textos possíveis “leituras errôneas” do *Macunaíma*, o filme. A partir de suas experiências em sala de aula, marcadamente nos EUA, Robert Stam e Ella Shohat (2006) tentam confrontar em seus textos os incômodos que alguns de seus estudantes sentiram em relação ao filme. Tomando como base *as diferenças culturais das platéias*, os autores consideram que "no Brasil, muitos fatores militam contra uma leitura do filme como racista. Brasileiros de todas as raças tendem a ver o protagonista como uma sátira”. Prosseguindo, Shohat e Stam elencam outros fatores

que supostamente atestam contra a leitura do filme como racista: 1. trata-se de uma adaptação de um clássico da literatura que não fora acusado de racismo; 2. o fato de haver um repertório de filmes na história do cinema brasileiro que usam a “alegorização racial”; e, não menos importante, 3. a presença mesmo de Grande Otelo protagonizando o filme, faz com que, na visão dos autores, a audiência brasileira não veja na obra a incidência do *fardo da representação*, mas como “mais um papel numa carreira variada” (STAM, 2008, p. 469). Em seguida, curiosamente, ali onde, no filme, poderia se apontar o racismo - a correspondência do “príncipe lindo” ser um ator branco (Paulo José) -, os autores respondem nos seguintes termos: a escolha foi “baseada mais no talento do ator do que na cor de sua pele”. Em síntese, todos os argumentos são meramente especulações contextuais, extra-filmicas e a partir da lente de uma certa tradição, apostando quando muito em boas intenções. Falam, por exemplo, que a trajetória do ator protagonista despersonaliza a personagem, individualizando o que poderia ressoar como estratégias essenciais do grupo racializado ou, como já comentamos, apaziguam as escolhas narrativas numa espécie de presunção de “fazer sentido no Brasil”.

Para Hirano (2019), outro autor largamente referenciado por nós, atualmente um “espectador desavisado” veria o filme de Joaquim Pedro com *desconcerto* “devido à sua representação jocosa do negro e do indígena”, além do fato de que, para ele, o filme “opera com base na dessacralização e atualização de um clássico da literatura brasileira” (p. 404). O autor dirá, em seguida, que, ao se construir como alegoria, “*Macunaíma* revela justamente o contrário: um filme antirracista, que atualiza a obra de Mário de Andrade, reabrindo o debate sobre a malandragem nos anos de 1970” (p.404/405). Não é estranho que o autor aponte “os *trechos de antirracismo*” justamente em partes onde o racismo é mais evidente, ora pelo diálogo entre as personagens nas cenas, ora pelo que o filme oferece como retrato da situação do país, sem muito horizonte histórico, quase sempre valendo-se da comédia. A cena do banho na fonte *mágica*, que discutimos no início desse texto, é apontada por Stam (2008) como exemplo de momento de confrontação do racismo pelo filme.

Ao que parece, escapa aos autores citados o questionamento de uma certa postulação que o filme faz sobre o racial. “Ao longo do filme Joaquim Pedro de Andrade caracteriza Macunaíma negativamente, como um herói de ‘mau caráter’ e não ‘sem nenhum caráter’, como no livro” (JOHNSON, 1982, p. 110). Despossuído das características mágicas e míticas, o protagonista do filme de JPA, não se justifica na transcendência, posto que imanente. O *mau* que o adjetivo se justifica ali, onde ele oferece os elementos da origem e a pele negra

enquanto signo. Podemos pensar isso a partir de dois elementos: o jargão "ai, que preguiça" e ainda a partir de uma deriva para compararmos com o tratamento dado pelo filme a outro personagem: o gigante Venceslau Pietro Pietra.

O tratamento dado a Venceslau (...) com seu hilariante sotaque italiano é, assim, uma sátira aos imigrantes italianos que de fato se enriqueceram no processo da industrialização de São Paulo, e é também um comentário sobre o verdadeiro relacionamento de muitas indústrias brasileiras com a dominação estrangeira. (JOHNSON, 1982, p. 129)

Embora não nomeada, é a pele negra que evidencia essa cena oculta do filme. Jiguê (Milton Gonçalves), como já comentamos, é o irmão negro retinto de Macunaíma que só pode ser descendente africano naquela configuração. Na composição das três raças da cena filmica, é ele o elemento africano. Diferenciar-se dele é, paradoxalmente, o que torna Macunaíma próximo sobremaneira: *o espelho perturba o método*. No filme de 1969, Macunaíma é negro, logo descendente africano, logo uma gama de preconceitos é apregoada a essa origem: preguiçoso, infantilizado, sem caráter, enorme apitite sexual, etc. O elemento africano, que precisa ser eliminado em seu retorno, celebrado por Jiguê (mais um irmão negro retinto) mas desprezado pela mãe, é para o filme, a imagem do retrocesso, justificativa da decadência e aceitação passiva das mazelas da industrialização e da ditadura militar.

Acreditamos que, se por um lado, é notório o gesto filmico de desmistificar o herói, no entanto, a condenação que o filme faz ao personagem reside sim numa premissa mítica: o mito racial, insistiríamos.

*Talequal: A estrela Macunaíma*

“Ensinam algo  
as estrelas  
sobre a distância  
algo sobre o pequeno atraso  
a pequena demora  
que é a leitura”  
(Ana Martins Marques)

"O EM SI, O OUTRO, O EU  
ALGO ALGA  
ALGUMA ALBUMINA NUMINOSA  
SEJA FEITA A VOSSA VONTADE  
ASSIM NA TERRA DO MEU VIVER COMO NO CÉU DO MEU SONHAR  
A VOSSA VONTADE COMO EIXO  
O EIXO E EXU  
O EIXO E EXU  
O EIXO QUE EXU VIRA  
O EIXO QUE EXU MANOBRA  
O EIXO QUE EXU GIRA  
O EIXO QUE EXU DESDOBRA"  
(Gilberto Gil)

Em 1985, Grande Otelo voltou a interpretar o personagem Macunaíma no cinema, desta vez no filme *Exu-Piá - Coração de Macunaíma (Roteiros Mágicos Do Heroy Pau Brasy)*, dirigido por Paulo Veríssimo. Este segundo filme dialoga diretamente com o longa de 1969, numa espécie de *intercâmbio sensível* e intertextual de elementos, signos e, claro, tendo como matriz disparadora novamente o livro de Mário de Andrade. Trata-se, aqui, de uma segunda transfiguração do livro, num outro momento político do país: o início da redemocratização pós ditadura militar. Como considera Elizabeth Mendonça (2009), o longa de Veríssimo é menos uma adaptação da obra de Andrade do que um diálogo com ela e com o próprio autor modernista. Para Mendonça, cenas como a de Otelo lendo o livro ou ainda a cena em que personagens contracenam com a estátua de Mário contribuem para pensar o filme enquanto *diálogo* com a obra.

Conforme Mendonça (2012), *Exu-Piá é coerente com toda a trajetória de Paulo Veríssimo*: trata-se do único longa-metragem do diretor, que começou a ser gravado em 1981, sendo lançado no Festival de Brasília em 1985, mas nunca exibido em circuito comercial. A coerência se dá porque Veríssimo tinha uma longa trajetória como curta-metragista, com especial atenção para as temáticas afro-indígenas, as referências e influências da estética das escolas de samba e o interesse pela música brasileira (MENDONÇA, 2012). Ainda segundo a autora, a partir de declarações do cineasta, havia "a intenção deliberada de fazer um anti-

Cinema Novo" e, no que tange ao processo de feitura e produção do filme, extremamente anárquicos, subvertem a ordem de realização cinematográfica.

Efetuarão-se, simultaneamente, filmagem e montagem, sem a direção de um roteiro fechado e com a incorporação de fatos externos ao filme, como o velório de Garrincha, em um processo de trabalho em que se fundem inextricavelmente arte e vida. (ibidem)

A presença de Otelo expõe-se como a correspondência mais evidente entre as obras, porém isso tampouco resulta numa semelhança direta entre elas: em outras palavras, nesse segundo filme, o ator evidencia também as diferenças de perspectiva que estão em jogo. A comparação entre os filmes mostra mais fortemente, acreditamos, um rasgo no tecido representacional, precipitado por Otelo, assim como o roubo da imagem operado pelo filme de 1969.

Como considera Elizabeth Maria Mendonça (2012), *a antropofagia é o método incorporado por Veríssimo*. Como é sabido, ambos os filmes estão às voltas com a referência às chanchadas e com a dramaturgia popular, base da formação de Otelo. Por ora, cabe apresentar que se trata, no caso de *Exu - Piá*, de um filme deliberadamente fragmentário, rapsódico, intercruzando elementos, referências e procedimentos diversos, que vão da retomada de imagens – a exemplo da retomada das imagens em que Otelo está vestido de ET<sup>41</sup> – à livre colagem de cenas documentais, sendo composto por *happenings*, performances e, mais decisivamente, insistindo em um intercâmbio entre cena teatral e cena de rua. Este último ponto se expressa e se estrutura no diálogo que o filme faz com a paradigmática montagem de *Macunaíma* no teatro, feita em 1978, pelo grupo Pau-Brasil, sob direção de Antunes Filho. A primeira intenção, nos diz Mendonça (2012), era justamente que o filme fosse um documentário sobre essa montagem teatral. No entanto, o que vemos é um intenso jogo da representação dentro da representação, onde o filme mergulha nos bastidores da peça e repercute escolhas cênicas: é o caso, por exemplo, das cenas em que Otelo assiste da plateia o espetáculo ou mesmo a presença do ator Carlos Augusto Carvalho, que faz Macunaíma na peça e no filme – transitando, em seu transcorrer, do palco à tela. Curiosamente, em *Exu-Piá* a “face” negra e branca de Macunaíma co-existem, encontram-se, existem juntas. Notável que seja Otelo o personagem negro, cuja idade indicia de princípio uma possível antedecência;

<sup>41</sup> “Veríssimo usou o status de Othelo como estrela para alavancar a publicidade do filme ao usá-lo em uma publicidade do filme onde Othelo fazia uma paródia do filme E.T. – O extraterrestre, de Steven Spielberg, fantasiado como o protagonista alienígena do blockbuster hollywoodiano” (VIEIRA, 2015, p. 67).

na plateia ou nos bastidores da encenação teatral, Otelo/Macunaíma "vê" nascer no palco o Macunaíma branco.



Figura 31: fotogramas do filme *Exu-Piá*, Otelo assistindo a adaptação teatral de Macunaíma.

Em texto de 2006, intitulado "Tem mais sim", Rodrigo de Oliveira compara o filme de Joaquim Pedro e o de Paulo Veríssimo, tomando como base um comentário de Oswald de Andrade sobre o livro Macunaíma - "numa tacapada, o herói cíclico e o idioma poético nacional". Da primeira característica - *herói cíclico* -, Oliveira extrai uma convergência entre as películas; da segunda, uma divergência, justamente naquilo que postulam enquanto idioma poético nacional. O título do texto de Oliveira acentua algo em relação à personagem, à comparação e, poderíamos dizer, ao ator: ali onde no filme do Joaquim Pedro parece incidir num aniquilamento radical ou, se quisermos, onde no livro mesmo encerra-se com o famoso "Tem mais não", o herói re-aparece encarnado novamente no corpo do ator.

Ator e personagem reaparecem juntos, sem que isso incida agora numa metamorfose:

Cíclico, acontecendo e desaparecendo, para reaparecer mais à frente, Macunaíma é um personagem tão pertencente aos anos 20 em que foi escrito quanto ao pós AI-5 em que é filmado pela primeira vez, e

ainda ao começo dos anos 80 quando retorna às telas. (OLIVEIRA, 2006)

Entre *ter* e *não ter mais* algo a acrescentar, são justamente os programas dos filmes que se exibem como distintos - noções distintas de antropofagia acionada por cada uma das películas, valeria acentuar. Se no filme de 1969, em sua proposta cinemanovista, a organização “significa consciência globalizante, e o que vemos na ‘técnica de montagem’ de Joaquim Pedro não é mais do que a obrigação da coerência” (OLIVEIRA, 2006), é o caráter rapsódico e de montagem já presente no livro que aparecerá ao seu modo no filme de 1985. Remontar, montar por outros meios, abrir a história. Sua *colagem livre, seu plágio renovador*, o *bricabraque* do filme acentua um aspecto do livro de 1926 para o qual Joel Rufino chama atenção: "graças a sua forma de rapsódia vem *de antes* e continua *depois*, como um cortejo (ou desfile), podendo os leitores, se quiserem, acrescentar outros pedaços ou gêneros. *Macunaíma* faz parte de uma série e sua leitura nos dá direito a prosseguir-la quanto quisermos” (SANTOS, 2004, p. 100).

Se por um lado o filme de Veríssimo se vale das traduções já feitas do livro (o filme anterior, a peça de Antunes Filho, as personalidades Macunaímicas da realidade brasileira, etc.), Grande Otelo parece justamente habitar a um só tempo o dentro e o fora desse coquetel antropofágico: neste filme, o ator é um narrador à parte, um narrador fundamental. Nem o autor da obra, nem o comentador estruturador. Ao contrário, parte singular (o ator) que sobrevive a ela (a obra). A presença do ator, assim, como repetição e diferença.

No filme de Joaquim Pedro tínhamos apenas uma suspeita, com Veríssimo já não temos dúvida nenhuma: a narração em off é conduzida *pelo próprio* Mário de Andrade. Cacá pede ao autor, diante de um busto seu numa praça pública, que dê um jeitinho, porque ele fica lá escrevendo e quem paga o pato é sempre o pobre do Macunaíma. O pato a que se refere é exatamente aquela sua capacidade de se impressionar pelo mundo, e aqui Veríssimo opera uma curiosa multiplicação de autoria, acrescentando no "fica lá escrevendo" de Mário o igualmente poderoso "fica lá encenando" de Antunes Filho e o "fica lá filmando" de Joaquim Pedro e seu próprio, quatro instâncias criativas que colocam o fenômeno Macunaíma à prova em situações diversas, e que conseguem tirar dele sempre muito mais do que enxergávamos a princípio. (OLIVEIRA, 2006)

Notemos que, no caso de *Exu-Piá*, a narração é polifônica: "a história é contada por várias vozes: por um homem (o próprio Veríssimo), por uma mulher, por uma dupla de radialistas sertanejos" (MENDONÇA, 2012), enquanto, no filme de 1969, o narrador é uno e soberano



na ordenação da confusão: como escreve Xavier (2012, p.231) é o locutor um dispositivo-chave que atesta a dimensão lendária, trazendo um *saber oferecido em pequenas doses*, cujo objetivo é *deixar o espectador à vontade na fruição da jornada*, sempre de forma lenta, de autoridade incontestada e esclarecedor da cena visível.

Eis que, como adiantamos, emerge um narrador de estatuto diferente em *Exu-Piá*. A “multiplicação da autoria”, como Oliveira se refere às estratégias do filme, permite a emergência de um narrador, diríamos, imanente - qual seja, Grande Otelo.

### Retorno desestruturante



Curiosamente, um dos últimos planos de *Exu-Piá* é justamente Otelo lendo no livro *Macunaíma* a última frase do epílogo: “tem mais não!”. Sabemos, após ver o filme, que haverá mais, que Macunaíma se multiplica, transmuta-se e co-habita planos (do céu à terra, da imanência à transcendência, entre vida e morte), mas o que vemos na cena é o limiar de um gesto que marca o filme: o ator Otelo também na função de mediador épico, de narrador. O método de distanciamento na atuação contribui na "historiação dos acontecimentos". Mas, não só: Otelo é, a um só tempo, testemunha, ator, personagem e observador. Ele toma distância da

cena filmica para observá-la “de fora”, para comentá-la por uma performance que é, a um só tempo, exterior e interior ao filme. Não temos mais aqui nem o *aniquilamento radical*, nem mesmo a metamorfose do ator no personagem. Se em Joaquim Pedro, a Imagem-Otelo<sup>42</sup> é usada em contraponto à sua dimensão mágica da personagem, em *Exu-Piá*, o ator produz distanciamento, tornando nítido o gesto de mostrar (não mais a metamorfose do ator encarnando o personagem). Se a frase "tem mais não" não se assume como aniquilamento, nem bem encerramento de Macunaíma, é porque o procedimento da *mise-en-abyme* será levado a certo limite em que aderir e distanciar-se da representação opera como jogo reflexivo e de elaboração da realidade pela ficção. O ator aparece ao fim e a cabo como também leitor da obra *transfigurada*, e não apenas seu personagem. O tempo se agita, a obra se abre.

Se, como dissemos no início deste capítulo, a partir de Rocha (1998, p. 296), "a circularidade do enredo vem provar que seu verdadeiro protagonista, a narratividade, é uma imagem circular que se fecha sobre si mesmo", acreditamos haver aqui uma proposição do filme de Paulo Veríssimo, em relação ao livro, que deve ser destacada para melhor adentrarmos a análise do ator: 1. o filme propõe narrativamente uma derivação importante ao trazer Mitavaí<sup>43</sup> como filho de Macunaíma, a continuidade do herói é, por assim dizer, a proliferação de outros heróis míticos - pai, não mais de si, mas de um herói, por assim dizer, brasileiro; 2. A rigor, a inversão que dá origem ao filme - des-virar constelação para retornar ao Brasil - produz diferença ao prosseguir e reabrir a história. Insuspeito, depois que tudo se passou, Macunaíma retorna para começar novamente; 3. O ator retorna diferenciando-se sempre e mais ao longo da duração desse segundo filme. Prismático, nas fronteiras, operador de passagens, Otelo emerge múltiplo.

Em *Exu-Piá*, ao som de Querelas do Brasil (Aldir Blanc e Maurício Tapajós), o filme registra a morte de Mané Garrincha, entrecruzando as cenas de seu enterro com imagens de diversas personalidades do futebol, e costurando a sequência com uma corrida de Grande Otelo com uma bandeira do Brasil em mãos. Tal sequência é exemplar da posição que Otelo ocupa no

---

<sup>42</sup> Esta noção de Imagem-Otelo foi sugerida pela professora Leda Maria Martins na ocasião da defesa deste trabalho. De certo, a questão demanda um desdobrar mais detido a sua complexidade e nuance. Por ora, caberia destacar que ao falar Imagem-Otelo, tal como proposto por Martins, estamos lançando olhar à articulação entre imagem do Grande Otelo, imagem caricatural do negro e da negrura e síntese do imaginário da branquitude em relação ao negro (à imagem do negro). Assim, nos referimos no texto ao modo como no *Macunaíma* de 1969 a Imagem-Otelo é convocada, sempre nesta articulação que mencionamos.

<sup>43</sup> "No livro *Manuscrito holandês – ou a peleja do caboclo Mitavaí contra o monstro Macobeba*, Proença narra a luta do caboclo Mitavaí contra o monstro Macobeba, uma figura lendária proveniente de Pernambuco e que, no livro, representa os interesses do capital"(MENDONÇA, 2015)

filme de Veríssimo. Restaria por se analisar mais detidamente essa posição intercessora do ator e das personagens convocadas: há um trabalho por se fazer de pensar os trânsitos entre o signo neste filme; ou seja, é ainda encarnando o avatar macunaímico que essas personalidades aparecem ou, na mesma medida, é dobrando tal arquétipo que emergem na cena? Por ora, caberia destacar a dimensão mítica, a vivacidade de sua presença e o empenho que o filme parece fazer na investigação do caráter nacional a partir ora dos heróis (ainda que rejeitados), ora da marginalidade fundante (o samba, o próprio futebol arte, etc.).



Figura 33 e 34: fotogramas do filme *Exu-Piá*, aparecem Oтелo e Garrincha (sendo velado), respectivamente.

#### "Os subúrbios da noite"<sup>44</sup>

A figura da noite é um disparador para insistirmos no cotejo entre os dois filmes. Isto porque, se no longa-metragem de Joaquim Pedro há apenas um plano noturno [figura 2], em *Exú-Piá* a noite predomina. Este segundo já começa noturnamente, em seu prólogo que *performa* a constelação da Ursa Maior na areia da praia. Dupla inversão: a constelação na areia, e o Macunaíma que retorna à terra depois de escolher ir para o céu. Em seguida, é na noite que o filme projeta suas cartelas iniciais em letreiros de LED que ocupa quase todo o enquadramento, ainda sendo possível ver no canto dianteiro do quadro pequenos pontos de luzes que indiciam, a um só tempo, a *instalação* numa avenida pública (cena do filme que acontece na cena da rua) como também o diálogo expresso com o filme de 1968, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. Diferente do filme de Joaquim, a diáspora de

<sup>44</sup> Menção ao trecho do poema Solstício, de Leda Maria Martins (1999).

Macunaíma já não é mais da ordem geopolítica e sociológica, mas sim, agora se trata da passagem do mítico e do alegórico ao urbano.

No caso do filme *Macunaíma* (1969), cabe destacar que, *embora a técnica seja um tema fundamental* para o filme, predomina a opção de “não dar ênfase à eletricidade”. Assim, o percurso do personagem alia-se “a um imaginário da malandragem dos pequenos golpes à luz do dia” (XAVIER, 2012, pág. 239). No único plano em que *o mundo elétrico da noite urbana* se faz presente, vemos Macunaíma, recém-chegado na cidade urbana, prostrar-se pensativo, um tanto perdido de frente a uma grande avenida. De cima de um viaduto, em direção contrária ao sentido em que seguem os carros, ele é todo silêncio e interrogação – ao que o narrador comenta e esclarece que se trata do choque pré adaptação e subsequente adesão.



Figura 35: fotogramas do filme *Macunaíma*, de JPA.

Hollanda (1978) analisa a cena, e em especial o enquadramento, destacando uma potencial identificação do espectador com o personagem, uma vez que o jogo da perspectiva e das escalas produz uma posição comum na qual por alguns segundos “a escuridão da cidade, as luzes intrigando Macunaíma, o espectador e a câmera” se encontram:

O efeito semelhante a uma *back projection*, da distância entre o protagonista, do alto de um viaduto, e a cidade à noite, estabelece,

também em relação a Macunaíma, o nível de tela para o que se passa. O personagem sai do filme e vai para a platéia assistir o espetáculo intrigante da civilização” (HOLANDA, 1978, p.87).

Ainda que muito breve em sua duração, o plano é decisivo, por três fatores: a reflexividade, o jogo de luzes e a reversibilidade.

Primeiro, em seu *lance de reflexividade*, o espectador/a identifica-se com o herói a ver o filme da cidade. Segundo, e diretamente correlato, a *mise-en-scene* é especialmente interessante: de cima, em primeiro plano a escuridão destaca Macunaíma. Na personagem, incidem luzes laterais e, por trás dele (em nossa frente), vêm-se os pontos de luzes passando verticalmente. Múltiplos cruzamentos que aparecem pela escuridão: das luzes que operam em sentidos contrários, destacando o ator (já no centro do quadro), e acentuando a diferença e a distância da personagem. Os carros são apenas pontos de luz coloridos, tipificados, sem forma exata, aparecendo com uma maquinaria única, que segue o mesmo rumo. Terceiro, se há nesse plano uma *brecha* quando Macunaíma sai do filme e, como nós, se torna espectador: “[a cena] Faz do herói um mediador no processo de singularização, para desautomatizar o vínculo da plateia com o próprio ambiente” (XAVIER, 2006, p. 239).

*A comunidade dos contemplados* - acionada em tal cena ou, por exemplo, no momento em que a mãe batiza o filho ou ainda no anúncio da morte do filho do herói, quando ele recebe a fatídica ligação - sustenta-se num programa empático que o filme aciona. Ora empatia com o herói, ora cumplicidade cômica com um espectador ideal que parece ver na alteridade a graça.

Em *Exu-Piá*, o Macunaíma que volta do céu é novamente Grande Otelo. Para Oliveira, a volta “tem um objetivo definido: convencer o autor a mudar o destino de sua criação”. Cabe notar o gesto fundamental de inversão e invenção que marca a premissa desse novo filme: reconfigurando as estrelas que formam a constelação da Ursa Maior, o personagem retorna para ver por onde anda seu povo – é o que nos diz o prólogo e a sequência inicial. Assim, poderíamos dizer que também é plural o objetivo da volta. O ator reencarnando a personagem atravessa a distância temporal que separa os dois filmes – 16 anos, para tentar precisar. Macunaíma-Grande Otelo volta com o mesmo figurino: o reconhecível roupão colonial amarelo, aquele mesmo em que a mãe o enfiou no primeiro filme.

Em *Exú-Piá* consagra-se a hipótese aventada por Kangussu e Fonseca (2012) que no filme de 1969, Macunaíma não vira constelação, mas estrela do cinema - "Pop star. Apesar de tudo, apesar de si. Ou por isso mesmo". O retorno como estrela, constelação, mito e herói, interroga a *ironia cruel* do primeiro filme. Já não mais a dualidade - herói cívico ou *alegoria do real grotesco* - mas a ambiguidade e a ubiquidade. Não mais o preto ou branco, mas ambos.

Fundamentalmente, acreditamos, se o filme de Joaquim Pedro, “ao se valer do potencial de comunicação do gênero [as chanchadas], (...) declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central: o malandro, o herói do ‘folclore’ urbano” (XAVIER, 2012, p. 256), em sua insistência no noturno, na relação (dia e noite, negro e branco, etc.), o filme de Paulo Veríssimo oferecerá uma outra visão para a malandragem, para o malandro. No caso do primeiro, o malandro se aproxima do estigma, da sobredeterminação:

O malandro no imaginário popular ficou conhecido por sua vida boêmia e confusões. Constante nas letras de samba desde a década de 1920, o ‘orgulho malandro’ decresceu em medida em que o samba se popularizou por meio da discografia e a Era Vargas tomava força via suas estratégias políticas que visavam à ordem, o progresso e ao domínio sobre a nação. Era necessário fortalecer discursos que sustentassem a ideia de trabalho e orgulho pelo país, ao contrário do discurso do malandro que abordava quase sempre a outra realidade, o mundo das pessoas que viviam à margem e utilizavam estratégias diversas para sobreviver. (BRITO, 2012, p. 81)

O segundo filme aproxima-se da poética da malandragem, o malandro enquanto declaração, o sambista; figura “caracterizada pela ginga, maleabilidade, dinâmica e habilidade no jogo corporal. Uma figura móvel, transitando por vários sentidos” (BRITO, 2012).

A estratégia chave: inverter as perspectivas

Eis que aqui, na sombra da noite, apresenta-se a dificuldade a nos orientar nesta análise, de modo que será preciso nomear o gesto que faremos, a fim de que o percurso do pensamento torne-se nítido. Entre os dois filmes que nos debruçamos há uma diferença basilar que tem a ver com a ordenação, o controle e a configuração mesmo dessas formas filmicas, especialmente naquilo que se refere à cena.

Se no filme de 1969, Grande Otelo, "famoso por sua atuação na chanchada, cria uma empatia imediata dos espectadores pelo personagem, uma identificação importante para o sucesso

potencial do filme como uma obra política" (JOHNSON, 1982, p.141), logo vemos que a narrativa encerra com "sua condenação como figura regressiva de identificação". O caráter empático tem por finalidade narrativa consagrar o aniquilamento do padrão: "Macunaíma se vale do potencial de comunicação do gênero, mas declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central" (XAVIER, 2012, p. 256). A atuação de Otelo, naquilo que ela aciona de repertório (código cultural, referência ao cinema brasileiro, chanchada), e também na sua metamorfose, é necessário à narrativa, ao procedimento e, finalmente, à tese do filme. Ou seja, o filme se vale da Imagem-Otelo para postular sua interpretação de país, do caráter do nacional e do brasileiro. Em *Exu-Piá* já não se trata de empatia, o filme apela para o estranhamento, para a ruptura e para o jogo com as diferenças: "Estaremos, no filme de 1983, insistentemente colocados nesse intervalo entre o personagem e a câmera, um intervalo que compreende o espaço urbano, a floresta, e todos os que vivem nele. Antes de dizer o que é o brasileiro, precisamos saber por onde ele anda" (OLIVEIRA, 2006).

Queremos dizer com isso que se em um a *obrigação de coerência* domina o filme, no segundo é a errância e uma cena intencionalmente aberta e disruptiva a que predomina. Haveria portanto, no filme de 1985, já uma inclinação à ruptura ou, se quisermos, a rasgos: arriscamos dizer, que ele pede isso. É precisamente por estarmos atentos a essas diferenças nas escrituras dos filmes, que tentaremos dedicadamente apontar para onde Otelo escapa, precipita, rasga. Certamente que a heterogênea porosidade do tecido do segundo filme nos ajudará com a hipótese. Mas, talvez seja o momento justamente de retornar à fala do ator sobre ter chegado antes, fala que acontece depois que tudo se passou.

No filme dirigido por Veríssimo, vemos um Otelo plural – operador de passagens e, mais ainda, que dá a ver as passagens. Diferentes regimes de imagem (campanhas publicitárias, performances na rua, improvisações, encenações, etc.) constroem uma presença prismática<sup>45</sup>, extremamente visível e escapando sempre e mais, presença complexa que reconhece Otelo, mais do que personagem da história, ele mesmo como ator e construtor.

---

<sup>45</sup> Com liberdade e guardadas as diferenças de contexto, tomamos emprestada a expressão dos estudos de Mateus Araújo Silva sobre Glauber Rocha. Seu método de análise comparada prismática, "na qual um único artista é comparado com vários outros" (2012), oferece uma expressão justa ao procedimento que se evidencia em *Exu-Piá*: um único artista aparece em múltiplas facetas.





36: prancha com frames do filme *Exu-Piá*,

*Talqualmente:*

## **Colecionando pequeninas alegrias**

"cada vez me convenço mais que o artista só é  
perpetuado através do cinema"  
(Grande Otelo)

"Mas Grande Otelo desmentiu a história..."<sup>46</sup>

No livro *Pensar Nagô* (2017), suspendendo *estrategicamente o primado da interpretação ético-política*, ou mesmo literária, do provérbio nagô "Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje", o intelectual Muniz Sodré oferece uma mirada que lê tal aforismo como *figura indiciária*, advindo de uma *moralidade prática*. Ou seja, "só a compreensão (prévia) ontológica do 'ser nagô' autoriza a compreensão ('ôntica', na terminologia heideggeriana) ou o conhecimento semântico do enunciado" (SODRÉ, 2017, p.173). "As divindades nagôs são de fato princípios cosmológicos", escreve o autor, sublinhando no axioma a incidência das esferas *mítica e filosófica* sobre *a estrutura do universo material*. Atentemo-nos, por meio da longa citação, a sua formulação:

"Quando o provérbio enuncia que Exu mata no passado o pássaro com a pedra atirada no presente está nos dizendo inicialmente que ele começou a matar ontem com a pedrada de hoje, ou seja, a pedra atirada *está no meio* de uma ação que faz o presente transitar para o passado. No substrato mítico do provérbio, não se vê nenhuma contradição, uma vez que Exu, sendo ao mesmo tempo ancestral e descendente, mobiliza a partir do agora o poente e o nascente para se inserir em cada momento do processo de existência individualizada de cada ser: 'é o ancião, o adulto, o adolescente e a criança. É o primeiro nascido e o último a nascer', conforme descreve Juana Elbein. E isso não apenas entre os humanos, pois como princípio dinâmico - em última análise, o princípio da comunicação - Exu transita sem obstáculos entre os todos entes da organização simbólica nagô" (SODRÉ, 2017, p. 187)

<sup>46</sup> Esta é uma fala da âncora do Jornal da Cultura (TV Cultura), em novembro de 1993, noticiando a morte de Grande Otelo. O ator morreu em 26 de novembro daquele ano. A força da frase proferida pela repórter aparecia junto a um texto, no mínimo, curioso em relação ao postulado: "Quando o futuro Grande Otelo nasceu no interior de Minas Gerais, as perspectivas para um negro, pobre, feio e baixinho não eram otimistas. Mas Grande Otelo desmentiu a história e se transformou...". Cruzeza de um diagnóstico e violência da enunciação.

Neste aforismo, conforme aponta Sodré, a própria questão do tempo se apresenta - ou melhor seria dizer, se recoloca. Ora, se o tempo se temporaliza no acontecimento<sup>47</sup>, o que se apresenta no acontecimento de Exu é um corte no fluxo contínuo das coisas: uma gênese com invenção possível de um tempo. "Exu não está dentro do tempo, ele o inventa", de tal modo que o tempo que se inventa aqui, em tal formulação, é justamente o da *reversibilidade*.

Como dissemos no começo deste capítulo, depois que “tudo” se passou (filmes realizados, livro escrito, semana de arte moderna, etc.), vem Otelo e recomeça, *talequal* no livro de Andrade em que o desfecho no epílogo reorienta a própria espessura do narrado: finalmente, passamos a saber que aquilo que lemos foi escrito por alguém completamente alheio ao acontecimento (e ao lugar), que fora à beira do Uraricoera e lá ouviu de um papagaio as histórias e feitos do herói. Da escuta à escrita: o que lemos se compõe, portanto, de traduções de várias ordens, fruto e floração da memória que guarda e transmite - transmissão já em si mitológica, fabulatória e articulada numa ecologia de saberes.

Trazendo o aforisma nagô para o diálogo em curso, não pretendemos colar Otelo à figura de Exu. Mas, sim, nos inspiramos modestamente pelo segundo para melhor ler o acontecimento que funda este trabalho - qual seja, *o ato de fala do ator*. Não falamos mais de origem, mas de *princípio inaugural*. Pedimos licença para tal empreitada, mas nos parece tratar-se de um princípio dinâmico e, a um só tempo, inaugural aquilo que emerge no Roda-Viva. Ruptura no tempo que se acentua com a proposta de rasgo e o reconhecimento da imagem mesmo como cesura na História.

Aqui, sem mais rodeios, parece nítido que, a fim e a cabo, trata-se menos de tomar a fala de Otelo como evidência em si do que tirar consequências do seu próprio ato de fala, do caráter performativo, disruptivo que está abrigado na própria hipótese lançada em 1987. Para vê-lo, é preciso rever os filmes, tal como em nossa tentativa. O que importa é a inscrição do próprio Grande Otelo tentando desconstruir/reconstruir a si mesmo: quer dizer, “Eu existo como ator antes de Macunaíma filme, talvez até antes de Macunaíma livro”. Nas intrusões de Otelo não estaria ele tentando romper uma estrutura de regulação?

---

<sup>47</sup> "Pela mobilidade dos fenômenos, algo vem a ser no tempo, por sua vez engendrado em três instâncias: a memória (do passado), a espera (do futuro), e a atenção (fixação necessária ao presente)" (SODRÉ, 2017, p. 183)

Mas a hipótese diz mais, diz além: sugerindo a chegada antes, Otelo nos diz também que a negrura veio antes: a dele, de certo; a do próprio Mário de Andrade; e a de um país.

### “Ator de fronteira”

Em estudo de mestrado dedicado à trajetória de Otelo no teatro de revistas, a pesquisadora Deise de Brito (2011) cunha a noção *ator de fronteira* para pensar os trânsitos e passagens do modo como Grande Otelo se relacionou com o samba, derivando daí o uso de recursos corporais e vocais de tal expressão/filosofia para serem usados em outros momentos de sua trajetória (atuação, escrita poética, etc.) - constituindo assim uma referência sambista como repertório base: “ele viveu na fronteira e com a síncopa pulsando no seu corpo”. Seu “corpo sincopado” seria, assim, diretamente “inspirado pela síncopa da prática musical do samba”.

A interpretação de Grande Otelo sugeriu não apenas trejeitos faciais característicos ou um modelo para construir tipos cômicos, mas acima de tudo uma forma de satirizar, mesmo que sutilmente, as complexidades de seu meio, dentre elas o preconceito. Ele representou, outras vezes, a rendição a um sistema permeado de padrões e estigmas. Nesse caminho, de um lado a outro, ele desenvolveu suas ações cênicas formulando um conjunto de tipificações e caricaturas vivas, permeados de historicidades e discussões. (BRITO, 2012)

Em diálogo com a autora Cláudia Matos, Brito (2012) aponta “a poética da malandragem” como sinônimo da “poética da fronteira, da carnavalização e da ambiguidade”. *Estilo ambivalente*: “A figura do homem malandro não se fixa em nenhum lugar, ele transita em todos os locais, morro ou asfalto, classe rica ou classe pobre”. Ambivalência, ambiguidade... transitar nas fronteiras. Assumindo o risco da rápida montagem, nos perguntamos: não é também isso que acena Osmundo Pinho (2020) ao falar do *black border*?

A imanência imposta ao negro em sua dimensão fobogênica nega com um antagonismo perfeito a vinculação do negro ao mundo da sociedade civil e da esfera pública mediada pelo Estado. Puro corpo, o negro está desde sempre fora da lei e representá-lo seria devolvê-lo ao regime de afirmação de si como pura negação ou pura ausência. Porque aquilo que é ele não pertence a ele. (...) Entretanto como acentua von Gleich (2017), na zona de contato – entre o mundo antinegro e as formas de subjetivação negra – existe a fugitividade, que não resolve o antagonismo estrutural, nem a emancipação do negro em sua condição irrepresentável, mas significa inventividade e

Teria Otelo fugido? Inventou-se a liberdade nas fronteiras, nas passagens, no trânsito e na ginga do corpo em cena?

## A fuga de Otelo

Em 18 de outubro de 1917, nascia na cidade de Uberabinha (atual Uberlândia/MG), Sebastião Bernardo de Souza Prata - cujo nome artístico é Grande Otelo. Ainda criança, Otelo ajudava sua mãe, senhora Maria Abadia de Souza, nos serviços na casa da família Freitas, onde ela era cozinheira e tecedeira. Com o passar dos anos, o jovem ator largou os estudos na escola regular, tanto porque trabalhava na casa onde morava junto a sua família como também porque atuava em frente ao Hotel do Comércio, na praça central de Uberlândia, lidando com os turistas e ganhando alguma remuneração com pequenas apresentações, informações e declamações.

Além das atuações de frente ao hotel, Otelo participava pontualmente em apresentações circenses que faziam temporadas em sua cidade natal, até que se mudou para São Paulo junto à companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt, sob a tutela de João Manuel Gonçalves e Isabel Parecis. Não é o intuito deste trabalho e nem teríamos espaço-tempo para expor e analisar a enorme complexidade que marca a trajetória e os desafios que perpassou a vida artística de Otelo. Outros autores se dedicaram, num esforço biográfico, a mostrar e adentrar essa rede complexa: caso notável é Felipe Hirano Kojima, cujo trabalho parte da seguinte questão: “quais são os fatores que explicam a longevidade da trajetória social de Grande Otelo, ator que percorreu períodos centrais para história do cinema e para os debates sobre a questão racial no Brasil?” (2019, p. 59). Ao comentarmos, no início deste capítulo, a passagem do Roda-Viva restaria acentuar que a d. Abigail, como se refere Otelo, era a filha do casal Gonçalves e Parecis, de modo que o jovem ator (tendo nessa época sete anos) trabalha em troca de comida e moradia: “o menino tinha uma série de obrigações, como passar e escovar as roupas dos atores com um ferro pesado de carvão e ajudá-los em outros afazeres” (p. 79). Castigos, distância/hierarquia social no tratamento, tutela dos lucros artísticos, além da função próxima a serviçal fazia parte da relação com a família. Tutelas,

morar na rua, fugir de situações análogas a escravidão, desrespeitos ao seu talento, privações, fizeram parte do percurso da criança Otelo. Naturalmente, não queremos confinar tal menino às violências a que foi exposto.

Otelo faleceu em 1993, tendo no currículo mais de 100 filmes, de modo que sua trajetória atravessou diferentes momentos do cinema brasileiro, como já dissemos, e poderíamos falar que mais do que atravessar, Otelo esteve ativo, participando e construindo diferentes fases do cinema nacional. Em 1935, Otelo recebeu o nome artístico “Grande Othelo” com o qual estreou no cinema no filme *Noites Cariocas* (1935), dirigido por Mesquitinha, co-produção Brasil-Argentina, filmado nos estúdios da Cinédia.

Caso conhecido é *Moleque tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, longa-metragem de estreia da companhia Atlântida, que teve a dupla Grande Otelo e Oscarito como um dos tesouros: “uma entrevista biográfica concedida por Grande Otelo aos jornalistas Samuel Wainer e José Silveira, da revista *Diretrizes*, instigou a Atlântida a produzir um filme inspirado em sua vida.” (VIEIRA, 2015, p.62). O filme está até então desaparecido.

Conforme conta o próprio Otelo no programa Ensaio (TV Cultura, 1990), o convite para fazer o filme dirigido por Joaquim Pedro veio depois de um período sem tantas oportunidades no cinema. Dezesesseis anos depois, o retorno do ator junto com o retorno da personagem tem a ver com incômodos, reversibilidades e crítica à versão anterior: “Roberto Moura, em seu livro biográfico sobre Grande Othelo, diz que uma das razões pelas quais Veríssimo queria revisitar Macunaíma devia-se ao fato de que o diretor acreditava que Othelo não tinha tempo de tela suficiente na versão de Joaquim Pedro” (VIEIRA, 2017, p. 67).

## Força motriz

“Filhos de minha filha, meus netos são;  
filhos do meu filho, serão ou  
não” (Ditado popular)

Ao aventarmos a hipótese de antecedência de Otelo em Macunaíma, falamos que - ao dizer o que se diz, fala-se também da negrura que antecede (no livro, na trajetória do ator e na de um país). Quanto à antecedência em relação ao Brasil, para além da questão *origem x princípio inaugural*, seria preciso atentar-se ao *leitmotiv* que *Macunaíma* representou na carreira de

Grande Otelo. O fato de ser um dos filmes mais conhecidos de sua extensa trajetória, a sua interpretação marcante, a forma mesmo alegórica do filme que oferece, em alguma medida, uma imagem de país, uma imagem do brasileiro, a carapuça que parece servir em justa medida ao ator... Todos esses fatores somados fizeram com que o filme fosse acionado nas mais diferentes entrevistas. Otelo, a partir de 1969, passou a responder também por Macunaíma. Se, por um lado, o filme de Joaquim Pedro marca e consagra um retorno do ator às telas de cinema, por outro o marca nesse personagem – fato que subjaz na corrente leitura de Otelo como um herói trágico, sob o avatar macunaímico.

No entanto, seria preciso insistir tanto na dimensão de *operador*, quanto de *antecessor* (talvez a articulação dessas duas modalidades fundamente Otelo, neste trabalho, como *força motriz*). Como precisar tal formulação? Acionamos nosso último desvio neste capítulo que, acreditamos, é a um só tempo retorno e reversibilidade, chegaremos finalmente na leitura da personagem (e sua contextualidade) sobre o prisma otelístico.

#### A escrita de uma ausência

Em 1980, Lélia Gonzalez apresenta sua comunicação “Racismo e sexismo na cultura brasileira” dentro do IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais, no Rio de Janeiro. A defesa de uma Améfrica Ladina, a leitura do pretuguês, a retomada da discussão da mulata “não mais como uma noção de caráter étnico, mas como uma profissão”, o paradoxo dos ritos carnavalescos no Brasil são alguns dos temas abordados. No entanto, o que intriga a autora e, curiosamente, relaciona-se diretamente com nosso problema de pesquisa é justamente a figura da mãe preta: “interessante constatar como, através da figura da ‘mãe-preta’, a verdade surge da equivocação (LACAN, 1979). Exatamente essa figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar a rasteira na raça dominante”. Retomando leituras de Freud, Lacan, Magno, dentre outros autores da psicanálise e das ciências sociais (Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre, etc.), González conclui que a mãe-preta é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí fora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama é a mulher; então “bá” é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe. (GONZALEZ, 1980)

O ditado popular “filhos de minha filha, meus netos são; filhos do meu filho, serão ou não”, prefigura o argumento principal do texto de Gonzalez a respeito da função paterna. Tal função corresponde ao zero, é em suma a escrita de uma ausência - “...o nome que se atribui à castração. E o que é que falta para essa ausência não ser ausente, para completar essa série?”. A resposta da autora é “um objeto que não há, que é retirado de saída. Só que os mitos e as construções culturais, etc., vão erigir alguma coisa, alguma ficção para colocar nesse lugar?”. Depreende-se, portanto, o “papel” de Macunaíma – inflexão importante, não mais símbolo, nem bem entidade, mas nomeação: “ninguém melhor do que um herói para exercer a função paterna”. Pai negro.

“Por que será que Mário de Andrade fez esse nascimento como preto? Não será talvez algum indício de se trata de América-Africana?” indaga MD Magno (2008) em conferência dedicada à defesa da noção da *América-Africana* a partir da hipótese da existência de um pai negro do Brasil – escravizado que é, em realidade, senhor da cultura. Para tanto, a investigação a partir de Lacan da *função paterna*, o Nome do Pai, incide na abordagem de tal função a partir da ideia de que “a paternidade vive em suspensão e errância, digamos assim, diferentemente da chamada maternidade”. Função paterna é, a rigor, equivalente ao Zero - inscrição de uma ausência. Sintoma subsumido que não cessa de retornar: “Não adianta nadar contra a corrente sintomática, é melhor fazer o sintoma falar, e dizer muito bem”. Dirá o autor: “Todo mundo quer ser nacionalista, quer ser brasileiro, quer descobrir o que seja a cultura brasileira, mas, talvez, expor esse sintoma seja tudo o que esse neurótico não quer, mesmo quando se propõe a uma análise, como acontece aliás em toda análise” (MAGNO, 2008, p. 165). Nos permitiremos uma citação mais longa do texto para melhor dispor a hipótese e desdobrarmos a partir de então nossa leitura:

Estou dizendo que, talvez, a sintomática cultural brasileira se decante em húmus africano. Por mais que encontre mil ingredientes, estou perguntando se é válido dizer que o Brasil não é América Latina, que é América-Africana, a cultura amefricana. Em suma, quero saber se na dialética senhor-escravo, porque é a dialética da nossa fundação, aonde sempre o senhor se apropria do saber do escravo, a inseminação, por vias desse saber apropriado, como marca que vai dar em relação com S2, não foi produzida pelo escravo que, na dialética, retoma o lugar do senhor, subrepticamente, como todo escravo. Quer dizer: “Você faz isso tudo conosco, mas é a gente que te goza! A gente é que trabalha, que produz, mas no fundo a gente é que goza”. Em outras palavras, o lugar do senhor era de outrem, mas a produção e a apropriação do lugar-tenente do Pai veio marcada afinal por esse elemento africano. Alguma coisa por aí... Estou



fazendo uma questão do que certamente, e diferentemente dos países da América Latina – são os outros – teria acontecido no Brasil... (MAGNO, 2008, p. 162)

Nas pistas do próprio título do texto de Magno (2008), talvez o problema conceitual entre Otelo e esses filmes - e, sobretudo, Otelo e a personagem Macunaíma - relaciona-se com a ideia da "escrita de uma ausência": em sua inscrição, Grande Otelo perturba fundamentalmente a própria *escrita*, o nome, a personagem e seu símbolo subjacente. Ao encarnar, ele não pode fazer por completo. O próprio Magno, na esteira de Lacan, pensa a ideia de "raça como repetição discursiva", a partir deste que no texto de Mário de Andrade é chamado *o herói da nossa gente*.

Por que será que Mário de Andrade fez esse nascimento como preto? Não será talvez algum indício de se trata de *América-Africana*? Não será talvez alguma sacação de que o significante *preto*, enquanto situado no regime das chamadas raças – estou falando de raça não no sentido físico-antropológico ou biológico do termo, mas no sentido de coalescência discursiva (aliás, é como Lacan define, raça como repetição discursiva) desse que no texto é chamado *o herói da nossa gente* – ou seja, aquele que poderia arcar com a posição paterna – certamente, tivesse ganho, às avessas, a batalha discursiva? (MAGNO, 2008, p. 148)

O signo preto ganhara a batalha discursiva? Seria ele o pai? Em outras palavras, o que queremos dizer é que se não há nada melhor que um *herói* para encarnar o Nome do Pai, a ausência fundamental, Otelo não o fez por completo (ora porque impossibilitado, ora porque figura movente - princípio dinâmico). No limite, não foi por completo o herói Otelo que deu corpo ao Macunaíma, que é o *nome do pai*. Otelo rasgou o roubo. Encarnando, ele impõe uma mudança complexa do signo. Força motriz que provoca a base, ao invés de vestir a máscara. Rosto que confronta a máscara, recolocando os termos da batalha discursiva. Rosto negro, diga-se de passagem, que repropõe a origem *introduzindo uma abertura* (eis a deixa oculta no título de Magno), e não preenchendo por completo uma presença naquilo que é escrita dessa ausência. Desafio ao pensamento, mas o que queremos dizer é que Otelo preservou a ausência ao inscrever uma abertura, tanto na sua ginga movente, quanto nos seus retornos e na sua forma singular de apresentar-se com seu corpo.

Capítulo 3 -  
**A hora em que o tempo transborda:**  
 notas sobre a montagem audiovisual

"O que se vê é o invólucro do que não se vê.  
 Por seu turno, o invisível dá corpo ao visível,  
 qual todo o ar que há dentro de uma bola de  
 soprar. Essa relação, saibamos bem, jamais se  
 rompe"

(Tiganá Santana)

Em 2018, quando realizei o curta-metragem *Tudo que é apertado rasga*, primeiro trabalho filmico dessa série cujo programa pode ser resumido como "forjar uma ferramenta capaz de operar o corte por justiça ao ator e atriz negros", escolhi iniciar aquele estudo visual com uma citação a Walter Benjamin, em texto de 1934: "Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade. E o estudo é uma corrida a galope contra essa tempestade" (1985, p. 162). As metáforas da tempestade, do estudo e, em especial, do galope que guiava a montagem encontravam-se no signo do cavalo. Tal signo, interessava menos em sua dimensão espiritual - *cavalo de santo*, por exemplo -, do que uma dimensão pragmática, próxima à própria leitura que Benjamin faz de Kafka naquele texto. Tentarei a seguir desdobrar tal modalidade de interesse, atentando, portanto, à polissemia do signo e seus diálogos com a montagem visual que compõe este trabalho, cujo título é "Não vim no mundo para ser pedra" - citação à frase grafada por Macunaíma em sua lápide no livro de Mário de Andrade. Esse texto, como uma *colmeia para o enxame das ideias*, tem deliberada forma memorialística e é permeado por notas, anedotas e comentários, de modo que ele se organizam a partir de saltos das ideias.

Na passagem de Benjamin que discorre sobre a cavalgada contra uma tempestade, texto de 1934 sobre a obra de Franz Kafka, o autor constrói sua conclusão dialogando com dois pequenos contos: "A verdade sobre Sancho Pança" e "O novo Advogado". Se no primeiro

exercício filmico em 2018, a releitura de *Sancho Pança* servia como base para discutir e reconstituir o arco que liga os atores Lázaro Ramos e Grande Otelo, que desempenharam o papel do ajudante de Dom Quixote no teatro, restava latente a formulação proposta por Benjamin ao interpretar o segundo conto que mencionamos: "a porta da justiça é o estudo", máxima que advém da figura de Bucéfalo, *o novo advogado*. Desdobrando a questão, pergunta-se Benjamin: "é verdadeiramente o direito que em nome da justiça é mobilizado contra o mito?". Sim, mas com um alerta: "é o direito estudado e não mais praticado". A despeito da enorme complexidade que me escapa em tal constelação de pensamento, o estudo como retorno e a força da imagem de um cavalo, Bucéfalo sem dono, descendo as escadas do fórum, repercute no projeto de justiça que mencionamos. Trata-se, finalmente, de montagem enquanto estudo, de uma outra relação com o documento e de um projeto de justiça a partir da estranheza do cavalo que se torna advogado — direito praticado quando faltam documentos, direito estudado. Justiça pelo estudo.



Figura 37: Cavalgando com a morte, 1988, de Jean-Michel Basquiat;

Em texto recente, bell hooks (2018) escreve sobre uma pintura de Basquiat, que *assombra em sua imaginação e dura em sua memória*. Tal texto confronta a interpretação corrente das obras de Basquiat e *imanta de afeto* na crítica cultural, atentando-se tanto à imanência destas

obras, à sua contextualidade, mas também às sensações provocadas e sensibilidades em interação nas pinturas. Diz hooks em relação a obra *Cavalgando com a morte* [figura 1]:

Ao evocar imagens de possessão, cavalgar e ser montado no sentido haitiano do *voudoun* – como um processo de exorcismo que torna possível a revelação, a renovação e a transformação -, sinto a subversão do medo presente em grande parte de sua obra. No lugar do medo está a ideia de que a figura negra que cavalga os ossos brancos esqueléticos esteja de fato “possuída”. Napier nos convida a considerar a possessão como “uma atividade verdadeiramente vanguardista, em que aqueles em transe têm o poder de ir à periferia do conhecido para explorar suas fronteiras e depois retornar ilesos”. (...) Nenhum espírito de possessão protegeu Jean-Michel Basquiat. Ele entrará na história como um dos corpos feridos. No entanto, sua arte permanecerá como uma declaração de vingança: *Somos mais do que nossa dor. A pintura de Basquiat que mais me comove justapõe o paradigma do sacrifício ao da recuperação e do retorno* (HOOKS, 2018, grifo nosso)

"Somos mais do que nossa dor", é o que aquela cavalgada [figura 37] sugere. Em um corte seco, lembremos, finalmente, de Joel Rufino que, ao comentar Macunaíma, dirá o seguinte: "ler bem *Macunaíma* é assimilar o seu código, se tornar 'cavalo' daquele preto retinto filho do medo da noite, prontos para fazer o que ele quiser na sua onipotência de orixá" (SANTOS, 2004, p. 99). Rufino evidencia que a obra, enquanto existência em si, em seu estilo rapsódico e constituída fundamentalmente por códigos da oralidade popular, "dispensaria" o autor: é preciso que nós, leitores, *encarnemos* a personagem, *corporifiquemos* no ato de leitura o livro. Curiosa associação de Rufino que repercute na formulação de Mário de Andrade em relação a Macunaíma ao dizer que a personagem criada é menos símbolo que sintoma da nossa cultura; ou em desdobramento recente por Eduardo Sterzi (2017): menos de identidade nacional do que entidade.

### Exigência e modéstia

Pouco a pouco, o avançar na montagem significou (ou aconteceu porque) uma sensação de incomensurabilidade diante de Otelo foi nos tomando. A imensidão desse ator nos ultrapassa e se, naturalmente, a ilha de edição dota um poder, é preciso estar vigilante em relação a ele: nem resumir tal ator, nem concluí-lo. Tal como diz o cineasta ganês-britânico John Akomfrah em relação às vidas que estão guardadas em cada arquivo remontado: "eu não estou brincando de Deus, eu não posso trazê-los de volta à vida, mas posso dizer que eles significam algo para mim, ou que a ideia de sua existência me sugere algo" (2017, p. 68). Bom, diante da imensidão do tema, é preciso aceitar que a verdade e o ator nos ultrapassam. Aliar a exigência

a uma modéstia, tal como escreveu Didi-Huberman sobre o trabalho de Harun Farocki: “a modéstia e a exigência misturadas na forma do ensaio fazem de toda 'retomada' um ato de *sempre tudo reaprender* (...) Como para elevar sua cólera a altura de um conhecimento metódico e paciente” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 114). Não se trata aqui da modéstia enquanto valor moral, mas sim ela sendo "o resultado de uma reflexão política e de um posicionamento" (idem, p. 177).

As deliberadas escolhas em (1) assumir as minhas mãos entrando no enquadramento, em diferentes momentos do filme, (2) a exposição/assunção do manipular como parte do trabalho de montagem, assumindo-se que, ali, manipula-se o material retomado; (3) o fato de ser e mostrar-se enquanto uma leitura (sublinhada nas páginas abertas, nas metáforas de constelação e na interligação de pontos distantes) - leitura, portanto, de uma constelação, o que nos diz: leitura em uma da posição, num dado tempo, ligando pontos e sendo fundamentalmente perspectivada; (4) além da assumpção do corte, seja em imagens muito entrecortadas em termos de duração ou na incidência constante, ao longo do filme, da tela negra... Todos esses pontos parecem contribuir para a tentativa de produzir um certo *distanciamento* na montagem: "mostrar mostrando que se mostra, e assim dissociando - para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra. Nesse sentido, distanciar é mostrar, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 63).

### Pactos secretos

Mas, seria preciso notar que, ao fazer esse experimento das fotografias em 3x4<sup>49</sup> e incorporá-lo no filme em dois momentos – no prólogo e durante os créditos finais –, pretendia-se acentuar tanto o caráter extensivo (na quantidade de pequenas imagens) da trajetória desse ator, como o intensivo, no sentido de mergulho no recorte/problema escolhido – qual seja, a constelação Macunaíma (re)fundada por Grande Otelo. Em resumo, se no prólogo destacamos, a partir da sequência da *dança das mãos*, quatro imagens em 3x4 [ver figura abaixo], aponta-se nesse destaque justamente o pequeno recorte que compreende a investigação que o filme faz. Portanto, restaria de fora outros tantos momentos, ao longo das várias outras imagens, que passam e que dão rosto a um conjunto de episódios que constitui a

<sup>49</sup> Apresentados nesta dissertação no início do capítulo 2, *A constelação Macunaíma*.

trajetória de Grande Otelo. A quantidade incide no assumir a escolha, responsabilizar-se pelo recorte, mostrar-se focado em um dado e pequeno conjunto. Conjunto esse que forma uma constelação.

Eis as imagens escolhidas, sendo as três primeiras detalhes de uma cena do filme *Macunaíma* (1969, dir. Joaquim Pedro), e a quarta e última *still* do *Exu-piá* (1985, dir. Paulo Veríssimo):



Figuras 38-41: 3x4 de Otelo, sendo as três primeiras do filme *Macunaíma* e a última do *Exu-Piá*;

Seria preciso sublinhar que os aspectos que comentamos da ordem das estratégias de produção de *distanciamento na montagem*, as questões do recorte intensivo num todo extensivo a partir do conjunto das 3x4 e mesmo os aspectos da modéstia/exigência atreladas à construção filmica são, em alguma medida, *pactos secretos*. “O invisível dá corpo ao visível”, escreve Tiganá Santana (2020) em texto sobre a ideia de *tradução feiticeira*. Pois que a montagem também constrói seu corpo nessas articulações sensíveis, não de todo visíveis, mas que vão dando espessura, inventam laços improváveis, constroem jogos de sentido e, sobretudo, pronunciam a montagem como *heurística do pensamento*.

### Pequena máquina ótica

Como escreve João Carlos Rodrigues "ser ator no Brasil nunca foi fácil, e ator negro menos ainda. São escassos os nomes dos que fizeram carreira contínua no teatro, imagine no cinema (...)", concluindo que "é uma memória que se reconstitui aos solavancos" (2011, p. 145). Por seu turno, *a montagem nos parece ser o gesto capaz de oferecer legibilidade aos restos*, de modo que os restos apresentem a capacidade de desmontar a história e, ao mesmo tempo, de remontar tempos heterogêneos: “Outro com Agora, sobrevivências com sintomas, latências

com crises...." (DIDI-HUBERMAN, 2017). A montagem é, portanto, acionada aqui enquanto procedimento estético, enquanto método e também enquanto forma de conhecimento –, *heurística do próprio pensamento*. Não se trata, na montagem, de assumir a função de um historiador, *stricto sensu*, mas um intenso processo de narrativização que consiste em "fazer de um vestígio indefinível o vestígio de algo que nos dirá alguma coisa" (COMOLLI, 2017). Como escreve Jean-Louis Comolli, os arquivos não funcionam sozinhos. Foram gravados e são atravessados por necessidades e desejos, inscritos na contingência da história.

Para que um documento volte a ser ativo e possa fazer oscilar alguma faixa de consciência, é necessário que se reencontre, uma vez mais, em um outro momento da história, a mesma conjunção entre as necessidades, os afetos, os desejos - todos, por definição, diferentes daqueles que presidiram o nascimento do documento, historicamente diferentes. Ler, interpretar, compreender articulam-se às narrativas, às demandas, aos sentimentos, às inquietudes, ao imaginário... eu diria que apenas uma *narrativização* – que é primeiramente uma formalização – é capaz de abrir às imagens do passado o campo de um novo possível (COMOLLI, 2017).

Deste modo, falamos de retomada das imagens adjacente a uma remontagem crítica da história, tal como só pode haver desmontagem (do tempo) no remontar das imagens: ora, como afirma Didi-Huberman (2017), a imagem é *cesura*, a *malícia* do tempo na história. Essa imagem-malícia diz, não apenas de uma volta ao passado, mas, como sugere Patrícia Machado (2018) de uma busca do novo. Uma busca em que, como destaca a pesquisadora, "a reconstituição do contexto da tomada é também uma postura ética". Esta *postura ética* é também defendida por Sylvie Lindepergh (2010) em sua abordagem sobre as imagens dos campos de concentração nazista "não se pode trabalhar com a 'retomada' dessas imagens e da utilização delas sem interrogar esse momento único que é a 'tomada'", definindo a noção de tomada enquanto "o que é irreduzível no olhar do fotógrafo ou do diretor de fotografia nazista mas, também, o que resiste, às vezes, na imagem e que se revela com o passar do tempo e de suas reutilizações". Em nosso caso, se não se trata de uma simples ressignificação das imagens alheias é porque uma pequena outra história pode surgir de uma reconstituição do contexto, e numa leitura desde o presente em novos termos. Neste trabalho, vale dizer aqui, a *narrativização* se quer junto à atenção à imanência, à ética com o arquivo e com os corpos filmados, fazendo-ver "o tom próprio de um enunciado" e, na exata medida, aquilo que dele escapa. A defesa é, portanto, de um projeto de retomada e remontagem crítica.

Por que montar?

Operar o corte por justiça diz, pelo menos, de duas frentes interligadas: talhar o conceito de *rasgo* (quem fala rasgo, fala corte e sugere, como vimos, abertura por intrusão) e, ao mesmo tempo, entender o que significou o corte da montagem no trabalho dos atores na história do cinema brasileiro, entendendo ainda que o corte da História – esquecimento deliberado da contribuição e talento dos atores negros – também construiu apagamento e implicou em mortes.

Desde que comecei a trabalhar e pesquisar com imagens de arquivo concernentes à presença-ausência negra no cinema, me assustava e indignava, por exemplo, a recorrente autorização de recusar e decepar o rosto do ator/atriz negra nos mais diversos materiais audiovisuais, seja do cinema ou aqueles veiculados na televisão. Era recorrente nas falas dos atores e nas imagens que encontrávamos, a incidência da escolha de não dar tempo considerável para ver o rosto do ator e, marcadamente, da atriz negra. Não é incomum ver em entrevistas, depoimentos e mesmo em cenas filmicas, a seguinte operação: enquanto a atriz fala, outras imagens (por vezes imagens ilustrativas e aleatórias) são mostradas no lugar do seu rosto. Aqui, não se trata mero uso da disjunção fundamental que torna o cinema arte singular (a capacidade de separar a fala da imagem do sujeito que fala), mas sim o exercício de um outro poder de elisão, notadamente racista, por sobre os corpos filmados.

Além disso, é curioso pensar não só como as fichas técnicas dos filmes consumam violências da representação – seja não creditando os artistas ou obliterando funções desempenhadas por eles –, mas também como graficamente elas reforçam essa violência ao se sobrepor, com muita naturalidade, à própria imagem do ator. Não à toa, um dos planos iniciais do *Tudo que é apertado rasga* é a fuga do ator João da Cunha que interpreta, em *Sinhá Moça* (dir. Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1958), um personagem de nome “Fulgêncio”. Além do modo como se dá a aparição de João ao longo do filme, a ficha técnica sobre sua imagem, marcando os créditos iniciais, foi retomada por nós como modo de sublinhar o *continuum* dessa operação. Podemos, a tirar pelo nome da personagem, já indagar o estereótipo naquilo que ele tem de essencializante, reificando e re-produzindo sistemicamente o racismo, trabalho de forma simbólica e materialmente para encerrar o corpo negro.

O problema do corte para com o ator negro, expõe, em alguma medida, uma das feridas que conformam a representação do negro no cinema brasileiro. Nos parece que essa relação com o corte constrói a ausência. Opor o corte (como resistência) ao corte (como apagamento), é um



dos esforço que conforma o projeto de justiça do nosso programa de montagem. Trabalho conceitual, sensível e material.

Porquanto, o rasgo é pensado por nós como verbo e substantivo, que não elimina a dimensão de violência dessas imagens, mas justamente expõe essa violência, desnudando-as, mas também dando a ver a resistência daqueles que não se submeteram às estruturas racistas. Fundamentalmente, o *rasgo* que analiso, que vejo e pressuponho, é também o verbo conjugado que me faz sujeito implicado, interessado e em risco: "eu rasgo".

## Escavar e recordar

"Debaixo do barro do chão da pista onde se dança  
 Suspira uma sustança sustentada por um sopro divino  
 (...) É como se Deus irradiasse uma forte energia  
 Que sobe pelo chão e se transforma  
 Em ondas de baião, xaxado e xote que balança  
 A trança do cabelo da menina, e quanta alegria"

(*De onde é que vem o baião?*, de Gilberto Gil)

Em 2021, fui convidado a ministrar um curso de montagem para jovens estudantes do Ceará, dentro do programa de formação em audiovisual do instituto Porto Iracema das Artes, em Fortaleza. O convite vinha junto a um título, "Escavar as imagens", e uma pequena sinopse do curso, a partir do qual eu desdobraria um conteúdo programático e uma ementa. Nunca usei substancialmente a noção de *escavação* em meus processos de montagens de arquivo, mas me ocorreu quando eu dispunha elementos, construindo uma pequena coleção de textos e imagens, um texto de Walter Benjamin cujo título é justamente *Escavar e Recordar*. Apesar da conexão direta e aparente nos títulos, me parecia que o seu tamanho mínimo, os enormes lampejos e, em especial, a seriedade da abordagem e da proposição era o ensejo necessário a tal experimentação: conduzir um curso sobre montagem enquanto eu montava o filme desta pesquisa era, sem dúvidas, uma audácia. Ora, por quê esse desvio para a construção da oficina? Deixe-me tentar uma aproximação na esperança de que se constitua aqui a deixa ideal para a explanação porvir: começar e terminar a oficina com o mesmo texto, o de Benjamin, foi um guia e, ao mesmo tempo, um problema. A enorme dificuldade que aquelas poucas linhas impunham revelou-se a mim como um desafio de, junto aos estudantes, em exegese, tentar entender e re-entender, pouco a pouco, partes do que ali se expunha enquanto, quem sabe, programa para o trabalho com arquivos. É a partir dessa experiência

junto aos estudantes do Porto Iracema que, a seguir, esboço uma análise do texto de Benjamin, *Escavar e Recordar*, o colocando em diálogo com a minha prática, e interpretando o texto desde uma perspectiva da montagem com arquivos. Citarei a íntegra do texto de Benjamin e, em seguida, por tópicos, destacarei alguns de seus aspectos:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [Gedächtnis] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [das Erlebte], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [Sachverhalt]— espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas de todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação [Erinnerung] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes (BENJAMIN, 2015).

- a. "Memória como meio". É difícil precisar uma interpretação de tal formulação. Uma aproximação quem nos dá é Didi-Huberman: "a memória como processo e não como resultado, como debate da lembrança e não como fato lembrado" (2015, p. 122). Ora, o que isso quer dizer é pelo menos duas coisas: Num sentido, expande a noção de memória - não mais fato, mas processo -, de modo que ela está por toda parte, constitui-se memória não só o que se encontra mas o próprio contexto, as condições, os vestígios e fragmentos. Noutra sentido, ela é também impureza do tempo: diz respeito tanto ao outrora do achado, quanto ao agora daquele que se mobilizar e vai ao encontro. Dupla dimensão interligada: subjetiva e material.
- b. "Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava". Eis um postulado importante cujo texto se encarregará de definir o teor de tal comportamento: 1. Retornar: "não receie regressar repetidas

vezes à mesma matéria". Penso que aqui se exhibe um programa de escuta e de ensaio. Ora, é preciso conhecer aquilo que se monta: rever sempre e mais, atentar-se à parcialidade do olhar e aos seus pontos cegos, conhecer o material tanto quanto se possa. Escavar: atitude intensiva e extensiva. Do mesmo modo que ensaiar, tal como define Didi-Huberman (2018, p. 114) "é tentar novamente. É experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens. (...) Todo ensaio que se respeite pressupõe isto: não haverá última palavra. Será preciso desmontar tudo novamente, remontar tudo. Fazer novas tentativas. (...) Rer ler incansavelmente".

- c. Quanto à matéria (e os protocolos da relação), espalhá-la, tal como se espalha terra e revolvê-la, tal como se revolve o solo. Me ocorre a essa altura umacançaço de Gilberto Gil cujo título - e mote poético - é a pergunta "de onde é que vem o baião?": vem de baixo do barro do chão, responde ele. Nas profundezas da terra "suspira uma sustança sustentada por um sopro divino", complementa a música. Na mesma via, em vídeo institucional produzido pelo Ministério da Cultura (1988) por ocasião do centenário da abolição da escravatura, o ator Antônio Pompeo aparece dizendo: "cada pedaço desse chão tem as marcas de nossas mãos". Pompeo refere-se ao território chamado Brasil. Ora, ao que parece, eis duas lições em relação à superfície do profundo grafada no chão (as marcas das mãos negras) e o potencial criador, a forte energia no fundo.
- d. "E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra". Bom, para tal trecho, cabe trazer diretamente nossa experiência vivida com este trabalho. Ao invés de roteiros para a montagem, adotamos guias - espécie de mapas - onde íamos entendendo o percurso que trilhamos na experimentação propriamente com as imagens no programa de edição. Os guias eram mediadores entre a pesquisa nas imagens e a experimentação na ilha de edição.



Figuras 42 e 43: guias de pesquisa/montagem;

e. "Assim, o trabalho da verdadeira recordação [Erinnerung] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações". Durante a realização do "Tudo que é apertado rasga" boa parte do tempo despendido na montagem foi organizando e construindo os créditos finais. Trabalho

rigoroso de reunir as fontes, nomes, datas e informações básicas das procedências. Isso por alguns fatores que se repetem neste novo trabalho: 1. Trata-se da retirada de trechos de outros materiais não com o intuito de tomar posse, transformá-los em propriedade. Mas sim, foco em emancipar certas imagens, recolocá-las em diálogo, construir novas legibilidades de modo que elas retornem (diferentes, claro) aos seus contextos originários; 2. O fato de não haver direitos autorais das imagens trabalhadas, bem como tratar-se de um material todo disponível no ambiente virtual (seja no youtube, sites de redes de televisão ou plataformas de streaming) reabre a possibilidade de oferecer as fontes, "a indicação exata do lugar" onde foi encontrado, para que outras pessoas assumam e produzam outras montagens ou mesmo confrontem o "material bruto" com o trecho remontado. Em outras palavras, falar conhecimento por montagem quer dizer também que o estudo acontece com o espectador, não somente a priori.

Caberia destacar, ao fim dessa breve e esburacada do texto benjaminiano, destacar trecho de um texto paradigmático para a relação do cinema de arquivos com a escrita da história. Nos referimos ao "Montagem e história - Uma arqueologia das imagens da repressão"(2015), de Anita Leandro. Em um dado momento, Leandro aponta intercessões entre a montagem de arquivo e o método arqueológico, que nos parecem importantes para a reflexão e prática que tivemos com os arquivos:

Trata-se, em ambos os casos, de uma ação do presente sobre vestígios do passado, na tentativa de atualizá-los enquanto tais. O genealogista, o arqueólogo, o montador de arquivos, todos eles ouvem a história e não a metafísica. E o que eles aprendem com a história? “Que por detrás das coisas há outra coisa, inteiramente diversa: não o segredo essencial e sem data das coisas, mas o segredo que elas são, sem essência” (FOUCAULT, 1971, p. 148). O método arqueológico – no cinema e alhures – restaura, cola pedaços, para dar acesso à própria ruína das coisas (LEANDRO, 2015).

## A respeito da forma inventada

### Rapsódica

Em um dos vários cortes do filme que apresentamos, optamos, em dado momento, por colocar duas cartelas de textos, enunciando de forma mais direta o argumento que guiava a retomada e remontagem ali apresentada. O texto dizia:

Em 1969, Grande Otelo co-protagonizou junto a Paulo José, o filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, encarnando o personagem-título Macunaíma - talvez uma das mais conhecidas atuações de sua imensa trajetória. Tratava-se, ali, de uma transfiguração do livro modernista *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*, escrito por Mário de Andrade, entre 1926 e 1928.

Dezesseis anos depois, em 1985, Otelo voltou a interpretar Macunaíma, desta vez em filme dirigido por Paulo Veríssimo, cujo nome era *Exu-Piá - Coração de Macunaíma*.

Dois anos depois, em 1987, numa entrevista transmitida pela TV Cultura, uma fagulha, até então insuspeita, é lançada num diálogo entre o ator e o crítico Luciano Ramos.

Fagulha, vale dizer, que repropõe a ordem dos fatores.

Quando o filme pareceu ganhar corpo autônomo, a informação verbal nas cartelas tornou-se dispensável, uma vez que a forma nos parecia, ela mesmo, formante e pensante. O argumento, imaginamos, tornava-se sensível e assim sua compreensão aconteceria por vias indiretas. No entanto, a metáfora que guiava o texto dos letreiros ausentes, serviu como base para a investigação e invenção do corpo mesmo do filme. Ou seja: ali onde se diz de uma *fagulha que repropõe a ordem dos fatores* despontava, doravante, uma questão base para estruturar a montagem: "a ordem dos fatores alteraria o resultado?". Questão quase inocente, mas que apontou alguns caminhos para a pedagogia da retomada e da montagem.

Se, como escreve ainda Didi-Huberman (2018, p.168), "as perguntas mais ingênuas frequentemente abrigam todos os recursos para se experimentar a real complexidade das coisas" ou, mais precisamente, dessas coisas complexas que são as imagens, nos parecia que a questão oculta informava, assim, uma forma. O que tentamos, em termos de estrutura geral, era bagunçar o livro de Mário de Andrade e os filmes (*Macunaíma* e *Exu Piá*), de modo a começar a narrativa que criamos pelo capítulo XVII do livro, *Ursa Maior*, trazendo em seguida o *Epílogo*. Trata-se assim de trair o fim e continuar depois da passagem em que Otelo

diz "tem mais não"... Assim sendo, bagunçar a ordem dos fatores e pensar juntas, com a audiência (o filme em relação), em que medida os resultados se alteram: "Como a poesia - ou como poesia - a montagem nos mostra que 'as coisas talvez não sejam o que são [e] que depende de nós vê-las diferentemente', segundo nova disposição que nos propôs a imagem crítica obtida nessa montagem" (Didi-Huberman, 2017, p. 71).

## Copiada

Por ensejo da premissa de uma simplicidade quase infantil na pergunta que se configurou como um pacto secreto da forma, recordamos de quando Noel Burch escreve sobre os *temas de não-ficção* (2015, p. 185): "ora, a revolução que vivemos hoje no cinema deve-se a essa noção simples e que um tema pode gerar uma forma e que, portanto, a escolha do tema é uma escolha essencialmente estética". Em outras palavras, diz o autor, "a forma é um conteúdo" e "um conteúdo pode gerar uma forma" ou ainda "uma metáfora pode passar intacta do plano do Tema ao plano da Forma, funcionando plenamente em ambos os planos" (p.191). Nos parece que essa intimidade e intercâmbio estéticos, que não precisam manter ambos os planos – forma e conteúdo – "íntactos", manifesta-se mais diretamente em nossas escolhas filmicas naquilo que é da ordem da insistência na cópia, na repetição e no eco:

Um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e somente uma forma, e um tratado científico tem um e somente um método (BENJAMIN, 2007, p. 515)

Por cópia, queremos acentuar a assunção no filme da estética do *xérox* e, claro, a própria retomada, o ver de novo alguns arquivos que passa por intervir neles (seja a partir de filtros, da alteração do tamanho do quadro ou da sobreposição). Como já sublinhamos no início deste capítulo, a cópia (ou o copiar), a citação (direta e indireta), a montagem e reconfiguração de partes tantas e distintas, conformam a carnadura do livro de Mário de Andrade, afirmando assim o seu projeto estético-político – seu estilo. No mínimo, dissemos, a fala de Otelo no Roda-Viva pulsa naquilo que é o coração do livro, a cópia e o disse-me-disse, coroado no "papagaio plagiário" – encarnando nele mesmo testemunha, escuta, cópia e repetição diferida. Aliar a repetição à estética e ética da cópia nos parece produzir ecos e reverberações no conflito e agência oculta que subjaz no coração do arquivo.

Ao construirmos e desdobrarmos um filme a partir de um trecho do programa Roda-Viva - em termos de duração, trata-se de um diálogo de alguns segundos - faz ressoar a noção de *montagem como tato permanente do instante*, tal como escreveu Didi-Huberman (2020). Pensando nessa relação do/com o tempo, dos/com os instantes decisivos e do caráter "por um triz" que marca o arquivo, propusemos ao longo da montagem visual inserções de arquivos em que algumas mediações manuais mediavam sua retomada: ou seja, a retomada aliada a uma tomada, alargando e "tocando" o instante. Muitas imagens no filme foram impressas, escaneadas e recolocadas em movimento, num tanto com cada frame a fim de recompor uma imagem-movimento.



1. A sequência da *dança das mãos*.

Figura 44: Prancha com as três etapas do processo de construção: as fotos das mãos; as fotografias editadas; por último, as fotografias escaneadas convertidas em frames na sequência do filme.



## 2. O destaque do gesto das mãos:



Figuras 45 e 46: frames escaneados com detalhe do gesto de Otelo no Roda-Viva;

### Contraditória

Através de uma leitura atenta e minuciosa do significado de ancestralidade, o poeta Edimilson de Almeida Pereira, em conferência no Colóquio Cinema, Estética e Política (2021)<sup>50</sup> confrontou um modo corrente de interpretação da figura do *ancestral*. Ao contrário de uma imagem equilibrada, certas pessoas passam a ser ancestrais "porque traduzem em sua trajetória - e depois em sua ausência -, as grandes fraturas que são próprias do humano". O ancestral, dirá ele, "é um sujeito da experiência. O ancestral é um sujeito do risco, que guarda consigo a possibilidade do acerto e do erro, do engano e da revelação que tem sentido. (...) O ancestral não tem [um] sentido absoluto". Tal abordagem, ao revés de uma mitificação exagerada, aquela que *joga um peso injusto* por sobre figuras públicas ou não, guiou certo intuito que estrutura o filme de dar a ver as contradições, dilemas e tensões que Grande Otelo experienciou ao longo de sua trajetória.

Desta forma, não se trata de tornar Otelo legível, de modo planejado ou apaziguado, nem de mitificá-lo no filme. O que se tentou em *Não vim no mundo para ser pedra* foi, de um lado, ler e interpretar certas contradições (tal como na fala do ator Milton Gonçalves) e, por outro, aflorar e agitar o tempo naquilo que é a própria exibição das contradições não só de Otelo, mas da própria estrutura que o quis cativo ou monumentalizado (ao estilo pedra).

<sup>50</sup> Disponível em: [https://youtu.be/c\\_NKzflhbbA](https://youtu.be/c_NKzflhbbA)

## Ensaística

Em um dos comentários sobre o "Tudo que é apertado rasga" na internet uma pessoa, de modo anônimo:

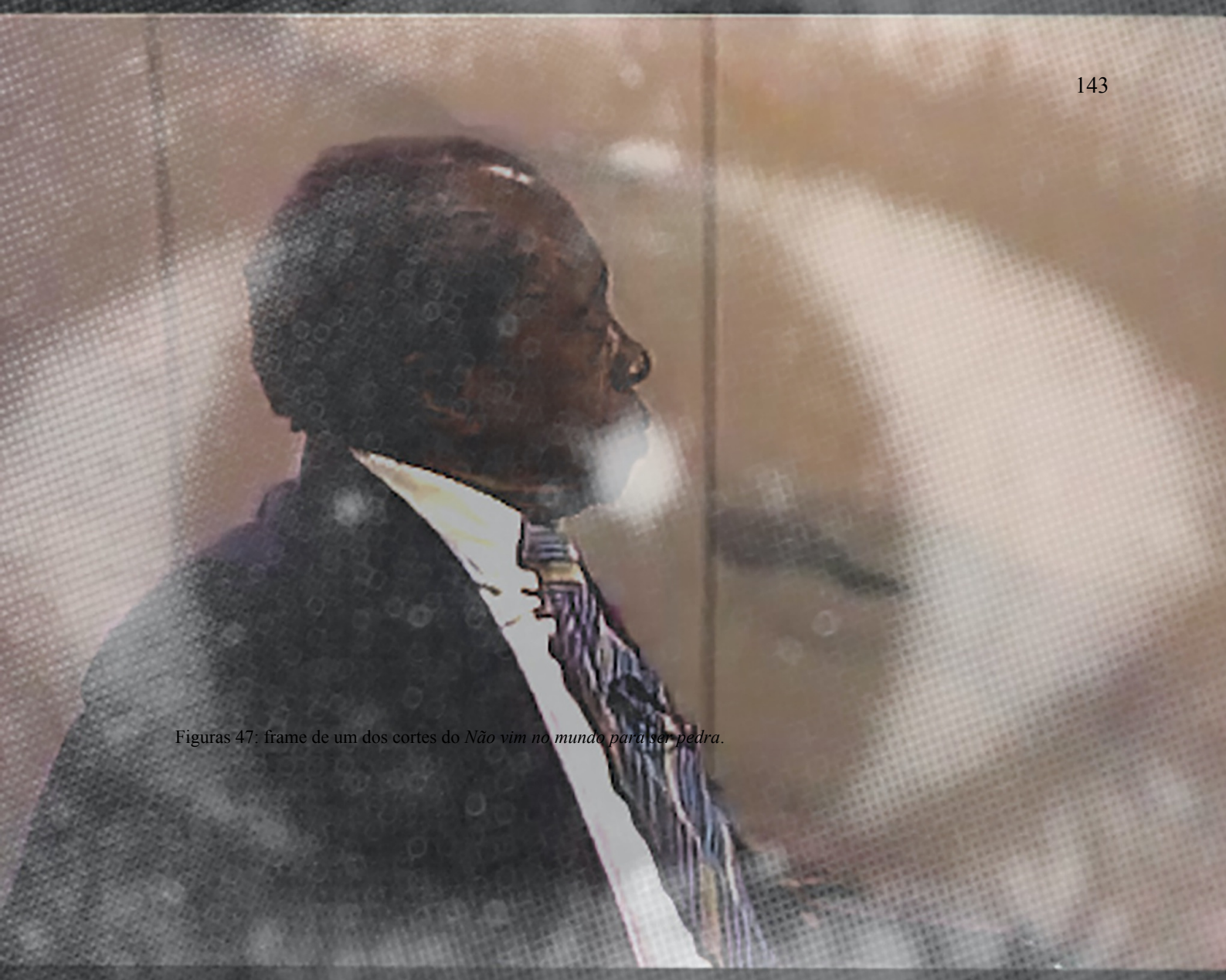
Parece que o diretor foi até o inferno buscar esse material — sem contar o fato de que as apropriações e manipulações que o diretor comete são muito bem vindas, como a imagem que parece se danificar quando o próprio Otelô faz a piada racista da cegonha/urubu, como se a própria imagem estivesse constrangida<sup>51</sup>.

A frase perturbadora e sua respectiva metáfora ressoou na interpretação que faz Didi-Huberman (2018, p. 118) em relação ao *inferno*. Diz o autor "o inferno é o contrário da história: é um castigo supostamente eterno após toda história". Sua investigação em relação a essa *situação imutável* advinda do Juízo final repercute numa questão que nos interessa para comentar nossa tentativa de retomada crítica: "Como poderia um cineasta – homem cuja profissão consiste em encontrar os recursos, as alternativas, os contra-assuntos, as bifurcações, as *objeções de imagens*, às imagens que nos circundam - aceitar tal julgamento? (ibidem).

Mas, o inferno que nos referimos não é só das imagens, mas do próprio racismo. Devolver à história, à política: "*preço artístico* a pagar para acessar, expor e devolver as imagens: não como lugares-comum (...), mas como o lugar do comum" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 223). Trata-se aqui de uma investigação, de um estudo, em que o conhecimento pela montagem passa pelo desmontar do tempo cronológico e, na mesma via, do trabalho de um discernimento, não prescindindo portanto da relação com o espectador - desmontar e discernir acontecem, portanto, na relação e na troca.

<sup>51</sup> Disponível em: <https://letterboxd.com/film/pressed-ripped-apart/>





Figuras 47: frame de um dos cortes do *Não vim no mundo para ser pedra*.

## Considerações finais - Por um triz

"Minha última prece:

Ô meu corpo, faça sempre de mim  
um homem que questiona!"  
(Frantz Fanon)

"A chegada é também nunca chegar"  
(Leda Maria Martins)

Quando vim da Bahia fazer as duas etapas da seleção do mestrado no PPGCOM-UFMG, totalizando quatro viagens a ônibus num curto período de tempo, no fim de 2018, a relação da estrada com a montagem se acentuou aos meus olhos. Devo aos longos percursos no ônibus, cinema transcendental da Bahia-Minas, grande parte da construção rítmica do *Tudo que é apertado rasga*. A estrada embalava, ali, uma meditação profunda sobre as imagens já vistas, tanto aquelas que feriam os olhos como também as que desabrocham flores e frutos. Trazia comigo uma pequena mala em que guardava, anotado em papéis coloridos, trechos das imagens que julgava importantes para o filme por montar. A vastidão do mundo que se entrevê da janela, a imensa noite que o ônibus atravessa, os pontos luminosos e fugazes no meio do caminho oferecem, penso, uma pedagogia para o cinema.

A partir de 2020, as exigências e protocolos necessários ao combate da pandemia global de Covid-19, que ainda não terminou, reorienta e aprofunda as discussões das fronteiras, dos trânsitos e, objetivamente, nos deixa confinados, quase impossibilitados de viagens, das estradas, da glória do desconhecido, do encanto do encontro com o inesperado. Mais que isso, a negligência, a política de morte por parte do governo, a orquestrada destruição somam-se a uma raiva e uma tristeza imensa, sem tamanho, provocada por tantas perdas injustas. Recordo-me que, quando perguntada em uma entrevista como está atravessando esse momento de pandemia, a escritora Conceição Evaristo respondeu: "Não estou atravessando esse momento e sim esse momento está me atravessando. (...) Está explícito que há um medo

no ar, há um medo em cada uma/um de nós. O medo maior talvez não seja o da doença e sim o da morte. A morte ronda a humanidade" (2020). Trágica e traumática experiência quase impossível de relatar, porque se espraia por tantos campos da existência – ainda segue enquanto ferida aberta. Não uma dor, mas dores. Foi em meio a isso, a crise sanitária e a um governo sem escrúpulos, que este trabalho foi escrito.

Também Evaristo, relatando o gesto obstinado de sua mãe, que era lavadeira, desenhando no chão de terra molhado um sol para que o astro aparecesse e, enfim, as roupas secassem, relata uma dimensão da escrita e da teoria que faz jus ao momento e ao sentimento que move também este trabalho: "Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo". Ou ainda, tal como escreve Jota Mombaça: "Estudar é fugir. É estudar para fugir, para habitar o desterro, a catástrofe e os outros mundos possíveis que se precipitam ao fim deste" (2017). Insistiremos, *reticenciando* a proposta das autoras citadas, que estudar também é engajar-se na transformação e num projeto de justiça. O saber como uma forma de levantar.

### "A justiça das coisas justas"

Ao articular um pensamento em torno da *tradução feiticeira*, Tiganá Santana cita a atriz Ruth de Souza: o ano da publicação do texto coincide com o ano de falecimento de D. Ruth, que faleceu em julho de 2019. Tal morte representa a perda de uma grande atriz mas também de um tradutora, defende Santana: "perdeu-o não porque morreu esse tradutor; não se perde alguém a partir da sua morte, ensinam muitas culturas africanas e ameríndias, já que estamos acondicionados dentro de um inescapável sistema de transmutações". A perda teria a ver com o desprezo, com o esquecimento, com o furtar-se constantemente a aprender – o que quer dizer, reaprender noções, desfuncionalizar conceitos prontos ou mesmo formas de proceder:

O Brasil atual perdeu-o porque não tem podido compreender o que representa traduzir profundezas, gerando outras, aceitando, simples, que somente há o complexo, os co-pertencimentos que passamos a escutar com a demora. Foi-se o tradutor em questão num Brasil de logorreias, re-colonial, não delgado, embrutecido, escatológico de um mundo recém começado. (SANTANA, 2019)

Do mesmo modo, o Brasil perdeu em 2021 o artista e pensador Jaider Esbell, indígena da etnia Macuxi. Como um *tradutor de profundezas*, falas, escritos, obras, conferências de Jaider permeou essa pesquisa e, pela enorme complexidade e necessidade de escuta paciente, de uma demora fundamental ao diálogo, vimos que não daríamos conta, que era preciso fazer um recorte. No entanto, quando MD Magno (2008) provoca a respeito de uma América Ladina a partir de Macunaíma, quando investigamos um pouco mais o Makunaimã, logo vemos que a incompletude desse trabalho é gritante. De certo, sua força se mostraria na investigação das alianças, das fronteiras possíveis entre as heranças africanas e afro-brasileiras com as cosmologias de povos indígenas. Digo, no entanto, que chorei a morte do Jaider e muito honrosamente espero que este trabalho seja, quem sabe, uma tentativa de me aproximar, um primeiro passo. O artista introduziu outras hipóteses para se pensar não só o livro, mas a própria relação do etnólogo alemão, Koch-Grunberg. Trazendo a herança do Makunaimã, um *eterno misterioso*, avô de Esbell, reorienta a própria linearidade da transmissão narrativa: Makunaimã, diz Esbell (2021, informação verbal) encarnou no guia e informante Akuli Taurepang para narrar os mitos que constam no livro do alemão, que por sua vez também informou Mário na escrita do seu Macunaíma, "espelho turvo do Makunaimã", "fruto de uma árvore". A virada de perspectiva, *conferindo sentidos e não ordens*, devolve agência aos corpos narrados: "o Makunaimã preparou a armadilha e esperou". Seu engajamento, sua arte e a partilha de seus conhecimentos, reforçam que "para falar de identidade brasileira é preciso falar de fronteira. De violência. Dos que ficam de um lado e do outro dessa linha de giz traçada no chão, de forma completamente aleatória para os povos nativos" (ESBELL, 2019, p. 64).

Bom, talvez se trate aqui também de um trabalho de tradução, atentando-se, interpretando e costurando centelhas, pequenos momentos críticos, caçando vaga-lumes... Trabalho difícil pois, como sabemos, o trair subjacente no verbo traduzir incide trair a língua de destino, não a de origem. De modo que, se apelamos em muitos momentos à poesia, seja na citação ou no tom mesmo das enunciações, é menos ao modo "falar para não dizer nada" do que de *ter a coragem de designar*: "ora, essa coragem de designar é a de afrontar o real em sua dimensão de imagem – como Perseu afrontava Medusa por meio do espelho -, isto é, também, afrontar o presente em sua dimensão de memória" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 162). É assim, escreve Didi-Huberman, que os poetas não contam, mas *remontam a história*.

Não se trata, aqui, na guisa dessa conclusão, de reivindicar-me poeta. Mas, antes, sublinhar a dimensão da relação com a história que interessa a este trabalho. Sem ser poeta, muito menos historiador, o trabalho com os restos – que *apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar juntos os tempos heterogêneos* –, o colecionador de trapos do mundo, penso, aproxima-me da vontade de ser aqui mostrador (não seria isso um ator?), trapeiro, narrador.

### *Um sujeito comido pelo brasil*

Como já dissemos, analisamos duas transfigurações com enormes diferenças: uma se propondo a ser um comentário, outra um diálogo. Uma seguindo a tradição cinema novista – segundo o próprio diretor, Joaquim Pedro "*Macunaíma* é um filme que surge depois da, digamos, segunda fase do Cinema Novo" (ANDRADE, 1978, p. 124) –, outro se propondo a ser um *anti-cinema-novo*. Dois modos completamente diferentes de interpretar a Antropofagia, questão central do modernismo de 22, no Brasil. Salta aos olhos que se no filme de JPA o diretor negava uma filiação ao tropicalismo - "não se vincula à onda tropicalista que, para mim, sempre foi completamente furada como movimento" –, Veríssimo se declarava como tropicalista de primeira hora (MENDONÇA, 2012). Em resumo, sobram diferenças por listar e serem analisadas. O que, no entanto, nos preocupamos foi tomar o ator como força motriz, condutor e operador de nossa leitura e relação com as obras.

O gesto crítico que nos propomos em relação aos filmes, especialmente a *Macunaíma* de JPA, visa localizar e incidir nas formas de regulação e de racismo presentes na história do cinema. Visa também, no âmbito geral de um programa de pesquisa, mostrar que um modo de levar adiante esse gesto crítico é reconhecer, valorizar e conferir protagonismo ao trabalho dos atores e atrizes negros e negras. O gesto que traçamos, acreditamos, não se restringe a criticar o filme de JPA e de valorar um ou outro filme no trabalho de comparação. Trata-se, antes, de mostrar como esses filmes estão ligados e como lidam com estruturas e regulações racistas, numa tentativa de demonstrar isso por meio da análise filmica, mas também da atenção às passagens entre o filmico e o extrafilmico. Tudo isso, novamente, como parte de um amplo programa de pesquisa por prosseguir.



Finalmente, pensando nas obras e suas reverberações na vida de Grande Otelo, a célebre frase de JPA em relação a seu filme, de que no caso de sua personagem tratava-se de "um sujeito que foi comido pelo Brasil" ilumina o problema em relação a Otelo. Não é isso que nos mostra o programa Roda-Viva de 1987? Comê-lo, ali, em carne viva. As perguntas, o *leitmotiv* de Macunaíma, as indagações em relação ao caráter do brasileiro, bem como a tentativa recorrente de colar a sua figura, numa celebração vazia, a uma ideia preconcebida de Brasil, de culto à miscigenação, tudo é nítido, a conformar uma problemática monumentalização do ator.

Otelo sobrevive ao programa "e ainda pode nos representar". Quando, também em 1987, d. Ruth de Souza escreve que Otelo é monumento porque é gente, porque humano, porque em movimento, também se diz que a própria noção de monumento precisa de curvar, ser traída para traduzir Otelo. Do mesmo modo, acreditamos, a noção de país, de brasileiro, etc. Tradutor de profundezas, Otelo desestabiliza e refunda o sentido corrente de "Brasil". Em outras palavras, a antecedência aventada por Otelo o aproxima de uma questão anterior ao "brasileiro", ao "Brasil", tal como reclamado por Esbell (2021).

### Proliferação de vestígios

Nas trilhas do pensamento de Achille Mbembe (2014), nos perguntamos no início dessa dissertação "como é que, na ausência de vestígios, de fontes dos fatos historiográficos, se escreve a História?". O autor aponta a fundação de arquivos como resposta possível. Acreditamos tratar-se aqui de um modesto esforço de fundação de um arquivo, tanto naquilo que diz respeito à costura, aos elos, que a montagem produz a partir de coisas outrora dispersas, mas também porque falar de vestígios é, sobretudo, atentar-se a instrumentos e operadores que nos permita enxergá-los, realça-los por em relação. Sendo assim, a pergunta de Mbembe também deve ser reorientada, reproposta: ora, não se trata da ausência de vestígios mas justamente seu contrário". Nisso, pois, o título dessa pesquisa fala de fagulhas: reunir vestígios de modo que esse pequeno arranjo se acenda com uma fagulha para incêndios porvir.

Que tipo de incêndio? Tantos quantos se possa imaginar. Mas, é preciso notar, o título sugere um: pequena história do cinema à luz do ator e da atriz negros.

É como história do acontecimento que a pequena história se escreve: removendo as cascas que encobrem - como fatos brutos - os estilhaços de luz. Revolvendo no presente os fragmentos de um passado que cintila na correspondência do seu achado (LISSOVSKY, 2014, p. 21).

Restaria por investigar qual a ordem desse acontecimento em relação ao ator e a atriz negra. Ali, ao início deste trabalho, quando citamos o depoimento de D. Léa Garcia em 1995, acentuamos a dimensão de corte e elisão no não mostrar o rosto da atriz, mas não comentamos algo tão importante quanto o que se mostra na fala da atriz: *A gente se segura por estar representando, por amar a arte de representar. Então, se vive dois momentos naquele mesmo instante. É uma coisa muito séria.* (ALMADA, 1995, p. 101, grifo nosso). Viver dois momentos *naquele mesmo instante*. Não estaríamos falando aqui de um certo *distanciamento*<sup>52</sup> (BRECHT, 1978, p. 84) ainda que involuntário? Distancia-se da personagem sem que isso signifique renúncia ao "fazer o papel de". Ao contrário, papel e função cohabitam, ainda que em tensão, *naquele mesmo instante*. Trata-se aqui de uma hipótese, ainda vaga, sobre um outro efeito de *distanciamento histórico*. Para se entender essa "historiação do acontecimento", seria preciso justamente o contexto, o ator como narrador que, a rigor, narra por vezes fora da cena dramática, recolocando-a. Narra *fora* (extra-filmicamente) potencializando o efeito de *distanciamento dentro* (na representação propriamente). Cabe destacar que aqui em absoluto não se trata da sugestão de um método de atuação, mas hipótese diante de alguma coisa tão fundamental quanto rara. Rara e mínima, não porque acontece com alguns atores, acreditamos, mas porque sua intervenção é modesta, sua força é parca ainda que força.

Uma pausa de mil compassos

---

<sup>52</sup> "O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o 'gesto social' subjacente a todos os acontecimentos. (...) O ator deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos. (...) O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente" (BRECHT, 1978, p. 84).

Bom, terminamos finalmente onde tudo começa: na música. Fala comum entre atores e atrizes negras que temos estudado, a exemplo de Zezé Motta (1974), o próprio Grande Otelo ou mesmo o Zé Kéti, que aparece em nossa montagem audiovisual na trilha "Prece da esperança", é justamente da música em suas trajetórias. Zezé Motta fala da canção como lugar de liberdade onde ela poderia escolher o texto. Nas composições de Otelo, imbricam-se comentário, ginga, intimidade, dor e alegria.

Palimpsesto, elaboração, inscrição, cura e expansão, a música rearticula corpo, mente e espírito. Não foram poucas as canções que nos conduziram até essas últimas linhas da dissertação. Acreditamos que o modesto esforço deste trabalho, tanto que no tange à montagem fílmica, quanto no ensaio textual, se propõe a ser "um samba sobre o infinito", tal como canta Paulinho da Viola.

O arquivo de imagem é *por um triz*: tanto em relação ao seu desaparecimento, como em relação a sua força que advém, por vezes, de um "quase nada", um instante ou uma pequena fagulha que ele dispara ou que nele sobrevive. Sobrevivência insuspeita que provoca a aparente ordenação apaziguada. A esta composição de tempos entrelaçados, Mbembe (2002) chamou de *alquimia do arquivo*: "o destino final do arquivo, contudo, está sempre situado fora de sua materialidade, na história que ele possibilita". O arquivo refaz uma *comunidade do tempo*: nós, enquanto herdeiros de um tempo, deveríamos, portanto, exercer um direito de valorizar "o imaginário que o arquivo procura disseminar" ou, diríamos, somar forças para fazer justiça aos sonhos interrompidos e dignidade negada. Talvez, a fala de Otelo, essa espécie de fragmento deflagrador de onde partimos para esta incursão em filmes, textos e canções, revele o caráter e potencialidade fundamental e fundante de todo arquivo: momento de perigo onde lampeja a possibilidade de transformação das coisas. "Eu... eu tenho esperança", disse Grande Otelo (1987).

Figuras 48 e 49: frames do filme *Eclats Noirs du Samba*, doc sobre Gilberto Gil conduzido por Otelo.





Um filme dedicado a **GRANDE OTELO** e a **MÁRIO DE ANDRADE**

enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou ânimo. Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível. Até era por causa disso mesmo que não achava mais graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta Terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização. Decidiu:

— Qual o quê!... Quando urubu esta de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu.

— Lá pra céu viver com a marvada. Lá sei o brilho bonito mas inútil porém de uma constelação. Não fazia mal que fosse brilho inútil mas o mundo era o mesmo de todos esses lugares de todos os pais dos vivos da sua terra, mães pra mães cunhas cunhas das cunhas, todos esses conhecidos que viviam agora do brilho inútil das estrelas.

Plantou uma semente do céu na terra, ficou da-luna, e enquanto o cipó crescia ele estava na pen-tuda escreveu na lage que já estava abona um tempo muito de antes:

## NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA.

A planta já tinha crescido e se agarrava numa pedra de Capié. O herói pegou a pedra e a colocou no braço e foi se arrastando pra cá. Cantava triste:

— Vamos dar a despedida.

— Tapera.

— Igual o passarinho,

— Tapera.

**CORTE E MONTAGEM**

Fabio Rodrigues Filho

## Referências bibliográficas

ALMADA, Sandra. *Damas negras: sucesso, fama, discriminação: Chica da Silva, Léa Garcia, Zezé Motta, Ruth de Souza*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

DE, Jefferson; VIANNA, Biza (org.). *Zózimo Bulbul: uma alma carioca*. Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema: Fundação Palmares, 2014. Sem paginação.

DE, Jeferson. *Jeferson De - Dogma Feijoada: O cinema negro brasileiro por Jeferson De*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005 (Coleção aplauso. Série Cinema Brasil).

CAMARGO, Oswaldo de. *Negro drama – Ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade*. – São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

CARVALHO, Noel. *O Produtor e o Cineasta Zózimo Bulbul – O Inventor do Cinema Negro Brasileiro*. Revista Crioula, n. 12, 1 nov. 2012.

SANTANA, Tiganá. *Traduções, interações e cosmologias africanas*. Cad. Trad., Florianópolis, v. 39, nº esp., p. 65-77, 2019.

REAL, Elizabeth Maria Mendonça. *Exu-piá, uma outra visão de Macunaíma*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v.1, n.1 (2012).

COUTINHO, Angélica; LIRA GOMES, Breno (Org.). *O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo*. Catálogo 1º Edição: Outubro de 2015.

GROYS, Boris. *Arte, poder*. Trad.: Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

BORGES, Rosane. “*O Racismo nas Charges Engajadas*”. Publicado em 03 de novembro de 2016. Disponível em: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/racismo/o-racismo-nas-charges-engajadas-por-rosane-borges/>

FIGUEIREDO, Ângela; GROSGOUEL, Ramón. *Racismo à brasileira ou racismo sem racistas: colonialidade do poder e a negação do racismo no espaço universitário*. Sociedade e Cultura, vol. 12, núm. 2, 2009, pp. 223-233 - Universidade Federal de Goiás Goiania, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/703/70312344003.pdf>

FULANA DE TAL, Larissa. *Rasgando a tela, quebrando a corrente*. FICINE (site), maio/2014. Disponível em: <http://ficine.org/rasgando-a-tela-quebrando-a-corrente/>

TAUREPANG... [et al.]. *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Org.: Arthur Ituassu. Trad.: Daniel Miranda e William Oliveira. – Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio : Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural e Diáspora*. In.: Histórias Afro-Atlânticas. Volume 1. Catálogo. PEDROSA, P.; HERÁCLITO, A.; MENEZES, H.; SCHWARCZ, L. M.; TOLEDO, T. (Curadoria e textos). São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; Masp, 2018 416p. Organização editorial Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

hooks, bell. *Olhares Negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. Editora Elefante - São Paulo/SP, 2019.

Revista Filme Cultura. *O negro no cinema brasileiro*. Ano XV, ago/out de 1982, n. 40 – Embrafilme

GUIMARÃES, César. *Os fios cortados da memória: Invisibilidade e aparição dos povos negros*. In.: BRASIL, A.; PARENTE, A.; FURTADO, B. [et al]. Imagem e exercício da liberdade [livro eletrônico]: cinema, fotografia e artes : imagem contemporânea III. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020

LEANDRO, A. *Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão*. In: Anais da Compós – XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, DF: UnB, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2EjlljR>

BRITO, Deise Santos de. *Um ator de fronteira : uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40*. Dissertação de mestrado, USP: São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *UM CORPO SINCOPADO: UMA DISCUSSÃO SOBRE A INFLUÊNCIA DO SAMBA NO TRABALHO DO ATOR GRANDE OTELO NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO*. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS), 2012.

KANGUSSU, Imaculada; FONSECA, Jair Tadeu da. *Macunaíma, literatura, cinema e filosofia*. Revista ARTEFILOSOFIA. v. 6 n. 11 (2011): Dossiê etnomusicologia. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/603>

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis, Rj: Vozes, 2017.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica, LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). Brasília: CNPq, 1988.

PINHO, Osmundo. *Orfeu da Différance*. In: Orfeu do Vinícius & Cia. Organização: ROCHA, André; CRUZ, Claudio. Santa Catarina: Editora UFS, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves - São Paulo: Editora 34, 2013 (1º Edição). 360p.

\_\_\_\_\_. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad.: Vera Casa Nova, Márcia Arbex.- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.



\_\_\_\_\_. *Quando as imagens tomam posição*. Trad.: Cleonice Paes Barreto. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad.: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (Coleção Perspectiva)

\_\_\_\_\_. *A Cena em Sombras*. São Paulo – Editora Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*. Letras nº 26 – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras.

\_\_\_\_\_. *A fina lâmina da palavra*. In.: O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, v.15, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (biblioteca do pensamento moderno).

CAMARGO, Oswaldo de. *Negro drama - ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

MURAT, Rodrigo. *Zezé Motta: muito prazer*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SOUZA, Marly Serafin de. *Grande Otelo em preto e branco*. Rio de Janeiro: Ultra-Set Ed., 1987.

SANTOS, Matheus Araujo dos. *Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem*. Revista Logos 52. Vol. 27, n 01. PPGCOM UERJ. Dossiê Instabilidade e Conflitos Das/Nas Imagens.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de filmes, 1978.

OTHELO, Grande. *Bom dia, manhã*. Org.: Luiz Carlos Prestes Filho. – Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

BACELAR, Jeferson Afonso. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad.: Aparecida de Godoy. – São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: A Revolução Intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará-Rio Arte, 1996. Coleção Perfis do Rio n.11

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: Uma história comparativa da raça na cultural e no cinema brasileiro*. Trad.: Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

COLLINS, Patricia Hill. *O Poder da Autodefinição* (Cap. 5). In: *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad.: Natália Luchini. Seminário "Teoria Feminista", Cebrap, 2013.

GONZALEZ, Lélia. *Para compreender a "América" e o "pretuguês"*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/eurocentrismoemxeque/para-compreender-a-america-e-o-pretugues/>

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1988

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 - (Obras Escolhidas - Vol. 1)

PINHO, Osmundo. *Orfeu da Différance*. In: Orfeu do Vinícius & Cia. Organização: ROCHA, André; CRUZ, Claudio. Santa Catarina: Editora UFS, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontar, Remontagem (do tempo)*. Tradução: Milene Migliano. Chão da Feira - Caderno de Leituras, n. 47, Belo Horizonte/MG, julho 2016.

HIRANO, Luís Felipe Kojima. *Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil (1917-1993)*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (.orgs). *O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Trad.: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MESQUITA, Cláudia. *O presente como História: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo*. 27º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS). Belo Horizonte: Compós, junho de 2018. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhos\\_arquivo\\_2NKMPPW1CFX14EJ10BEJ\\_27\\_6219\\_26\\_02\\_2018\\_07\\_23\\_01.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_2NKMPPW1CFX14EJ10BEJ_27_6219_26_02_2018_07_23_01.pdf)

STERZI, Eduardo. *Mário de Andrade e o apocalipse das imagens*. Revista de Males. Campinas-SP, v.39, n.1, pp. 246-264, jan./jun. 2019.

\_\_\_\_\_. *A irrupção das formas selvagens*. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Editora Ubu, 2017

FERREIRA, Viviane. *Cinema Novo e Cinema Negro: da Estética da Fome à Estética do Faminto*. Portal NoBrasil – Atos criativos transformam. Publicado em 16 de agosto de 2016. Disponível em: <http://nobrasil.co/cinema-novo-e-cinema-negro-da-estetica-da-fome-estetica-do-faminto/>

- SOUTO, Mariana. *Constelações filmicas: um método comparatista no cinema*. Galáxia (São Paulo, online), n. 45, set-dez, 2020, p. 153-165.
- BALIEGO, Gabriella. *A questão do negro no filme Em Compasso de Espera (1973)*. Publicado em Portal Caixa de Sucesso, 2017. Disponível em: <https://www.caixadesucessos.com.br/2017/07/a-questao-do-negro-no-filme-em.html>
- STENGERS, Isabelle. *A proposição cosmopolítica*. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (69), 442-464. 2018.
- SILVA, Cidinha da. *Antônio Pompeu e a morte dos atores negros no Brasil*. Portal Sul 21, publicado em 09 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2016/01/antonio-pompeu-e-a-morte-dos-atores-negros-no-brasil-por-cidinha-da-silva/>. Acessado em: 30 de outubro de 2020.
- PINHO, Osmundo. *Black border: o corpo e a luta no cinema negro*. In.: CESAR, Amaranta, MARQUES, Ana Rosa et al (org.). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*, Edufba: Salvador, 2020.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009. (2ª Edição)
- SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017. 1ª Edição.
- OTHELO, Grande. *Bom dia, manhã: ensaios*. Org.: Luiz Carlos Prestes Filho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia + (Antologia 1985-2019)*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Trad.: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- EVARISTO, Conceição. *DA GRAFIA-DESENHO DE MINHA MÃE, UM DOS LUGARES DE NASCIMENTO DE MINHA ESCRITA*. In.: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p 16-21.
- \_\_\_\_\_. *“Está explícito um medo no ar”*. [Entrevista concedida a] Ana Paula Orlandi. Instituto Goethe, São Paulo, abril de 2020. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/ags/21841424.html?fbclid=IwAR1yu6OIspsndmJJ4-tVD6Iye8zl98jJrWiWpw8tWyA75QCqsECgjNt-wzQ>
- LISSOVSKY, Maurício. *História, fotografia, adivinhação*. In: LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014
- NASCIMENTO, Beatriz. *A senzala vista da casa grande*. Opinião, n. 206, p. 20-21, 15 out.1976.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

COMOLLI, J.-L. *Limpeza espetacular das imagens passadas*. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 8–16, 2017. DOI: 10.29146/eco-pos.v20i2.12488. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/12488](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/12488).

ESBELL, Jaider. *Rever Makunaíma*. Palestra virtual realizada em 30 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yvstH3khEOM&t=8569s>

MBEMBE, Achille. *O poder do arquivo e seus limites (The Power of the Archive and its Limits)*. Trad.: de Camila Matos. In.: HAMILTON, C.; HARRIS, V.; TAYLOR, J.; PICKOVER, M.; [et al...] (Orgs.). *Refiguring the archive*. Kluwer Academic Publishers. London, 2002. p. 19-26.

MAGNO, M.D. *AMÉFRICA LADINA: Introdução a uma abertura*. In.: MAGNO, MD. *Acesso à lida de Fi-menina: seminário 1980*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2008.

OTTE, George. *Entre a mediação e a exposição – sobre o idioleto de Walter Benjamin*. Cadernos Benjaminianos, Número especial, Belo Horizonte, 2013, página 89-99

SANTOS, Joel Rufino do. *Épuras do social - Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global, 2004.

OLIVEIRA, Rodrigo de. *TEM MAIS SIM. Macunaíma: uma conversa entre a versão famosa de Joaquim Pedro e a versão perdida de Paulo Veríssimo*. Revista Contracampo, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/85/arttemmaissim.htm>

FONSECA, Jair Tadeu da. “*Macunaíma no cinema: Tropi or not Tropi that is the question*”. Suplemento Literário, n.1312. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008.

LOPES, Silvina R. – *Do ensaio como pensamento experimental*. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, pp. 165-178.

## Obras audiovisuais

*Alma no olho*. Direção e roteiro: Zózimo Bulbul. Curta-metragem, 1973, 11 min., son., color., 35 mm.

*Referências*. Direção e roteiro: Zózimo Bulbul. Curta-metragem, 2006, 30 min.

*Cinema de Preto*. Direção: Danddara, curta-metragem, 2004.

*Orí: Cabeça e Consciência Negra*. Direção: Raquel Gerber / Beatriz Nascimento. Documentário cinematográfico, 1989

*Câmera Escura: Os Fotógrafos Negros e a Emergência de uma Raça*. Direção e roteiro: Thomas Harris Allen. Longa-metragem, 2014, 92 min.

*Exu-Piá, Coração de Macunaíma (Roteiros Mágicos Do Heroy Pau Brasyl)*. Direção e roteiro: Paulo Veríssimo. Longa-metragem, 1984, 135 min.

*Macunaíma*. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Longa-metragem, 1969, 110 min.

*Compasso de espera*. Direção e roteiro: Antunes Filho. Longa-metragem, 1973, 98 min.

*As divas negras do cinema brasileiro*. Direção e roteiro: Vik Birkbeck. Longa-metragem, 1988, 53 min.

*Eclats Noirs du Samba*. Direção: Ariel de Bigault, Longa-metragem, 1987, 59 min.

*Tudo que é apertado rasga*. Direção: Fabio Rodrigues Filho. Curta metragem, 2019, 27min.

