

# IMAGENS DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO: o período das chanchadas

*Noel dos Santos CARVALHO<sup>41</sup>*

**Resumo:** Este artigo trata da representação do negro no cinema brasileiro nos anos 1940 e 1950 a partir dos principais filmes da chanchada. Procura destacar os estereótipos encenados e suas ambivalências.

**Palavras Chave:** cinema, negro, racismo, representação, comédia.

**Abstract:** This article deals with the representation of blacks in Brazilian cinema in the 1940s and 1950s from the major films of slapstick. Seeks to highlight the stereotypes and staged their ambivalences.

**Keywords:** cinema, black, racism, representation, comedy

## 1. A ambivalência da nação mestiça

Segundo Nelson Rodrigues, quando o filósofo simpatizante da negritude Jean-Paul Sartre visitou o Brasil em 1960, ficou irritado com a alvíssima platéia das suas conferências e perguntou aos “dois ou três brasileiros que o lambiam”: - “E os negros? Onde estão os negros?”. “(...) Um brasileiro cochichou no ouvido do outro, a graça vil: - ‘Os negros estão por aí assaltando algum *chauffeur*.’ E Sartre voltou para a Europa sem saber onde é que se metem os negros no Brasil” (RODRIGUES, 1993, p. 225-26).

A veracidade do incidente importa menos que a narrativa. Ela expressa as ambivalências que conformam a narrativa nacional no que se refere aos negros e mulatos após a abolição. Nos anos 1940 e 1950 a elite intelectual e econômica brasileira jactava-se da ausência de conflitos raciais entre nós.

---

<sup>41</sup> Sociólogo, documentarista e professor de cinema no curso de comunicação social da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: noelsantoscarvalho@yahoo.com.br

No entanto, os fatos não confirmavam a ideologia. Primeiramente porque na prática a propalada integração dos pretos e mestiços foi mais simbólica do que representativa das relações cotidianas. No dia-a-dia os negros conviviam com a detração da sua imagem e casos de racismo pipocavam amiúde. As denúncias eram tão constantes que o congresso aprovou a lei para punir os casos de discriminação e preconceito racial.<sup>42</sup> Nada mais paradoxal para o país que se promovia como exemplo de harmonia racial.

A narrativa é reveladora também do ressentimento nutrido pela elite brasileira quanto à imagem que os estrangeiros tinham sobre o Brasil e sua população. O país, via de regra, era visto e, não raramente, admirado pelos visitantes europeus e estadunidenses por ser predominantemente negro e miscigenado, o que desagradava certa concepção racista e eugênica que ainda associava modernidade, saúde e brancura.

A mesma ambivalência aparece na imagem e nos discursos associados à Carmen Miranda. Ela foi a representação externa do Brasil para os EUA e o principal ícone de exportação da indústria cultural brasileira da época - talvez único, antes das telenovelas e do futebol. Por um lado sua imagem representava um mal disfarçado desejo de embranquecimento. Carmen, embora sambista, cheia de ginga e vestida de baiana, não era negra nem sequer mulata. Branca, era um produto de exportação adequado ao ideário racial que o país queria ver para si no exterior. No entanto, tudo ao seu redor remetia à cultura negra como sua vestimenta imitando as típicas baianas negras, o samba, o batuque, os balangandãs os instrumentos musicais, etc.

A antropóloga Mariza Corrêa (2003, p. 181-184) aponta para uma interessante metáfora fanoniana. Sugere que Carmen feminilizou a máscara negra e desnaturalizou os discursos essencializados de raça e sexo, contribuindo assim para a construção de uma identidade nacional mestiça e feminina, cujas imagens da baiana e da mulata são os melhores exemplos. Se pensarmos em todas as metáforas sexuais presentes na representação estadunidense de Carmen, não restam dúvidas sobre a sexualização, a feminilização e a mestiçagem da identidade nacional associadas à *brazilian bombshell*.

No entanto, era exatamente a máscara negra associada à representação do Brasil no exterior o que incomodava alguns. Quando do seu retorno ao país, os jornais *Folha da Noite* e o *Diário de Notícias* publicaram: “Então é assim que o Brasil brilha nos Estados Unidos: com uma portuguesa cantando sambas negróides de mal estilo?” (CORREIA, 2003, p. 182-83). E ainda: “No exterior,

---

<sup>42</sup> Trata-se da lei 1390/51 de 3 de julho de 1951.

graças ao samba, somos julgados como uma nação de primitivos, de mestiços sensuais, em cujo meio só imperam os remelexos da concupiscência carnavalesca e só florescem fazendas de café (Idem).

## 2. As chanchadas

Com os filmes da chanchada não foi diferente. Por um lado eles celebraram a democracia racial através do alegre convívio entre a favela e a cidade, negros e brancos. Não faltam imagens e situações para confirmar o ideário mestiço que animava a elite política e intelectual identificada com a ideologia nacionalista. No filme *Rio fantasia* (Watson Macedo, 1957) a atriz branca, Eliana Macedo, aparece cantando em um cenário de favela cercada por dançarinas negras. Em *As treze cadeiras* (Francisco Eichhorn, 1957) Oscarito vai até o morro onde encontra uma escola de samba em festa. Numa análise rápida, nada parece indicar tensão ou conflito racial. A chanchada encena a união entre classes e etnias. Porém, um olhar mais detido identifica o modo estereotipado como os negros são representados, quase sempre silenciosos e segregados a espaços distintos.

Algumas vezes a tensão racial escapa, nem sempre em tom cômico. No filme *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960), Ivete (Carmem Montel) é uma sambista negra que almeja ser porta bandeira da escola de samba, cargo ocupado pela loira Terezinha (Eliana). Ela se queixa: “Primeira vez que vejo uma branca assim, metida a Porta-Bandeira, no meio da gente!” E leva a advertência ríspida da outra personagem, negra: “Olha ai, garota! Isso aqui é uma sociedade democrática. A gente não tem preconceito de cor, não! (DIAS, 1993, p. 45). Se os negros são segregados nos espaços da favela ou como dançarinos silenciosos, os atores brancos podem tudo. Percorrem todos os espaços, cantam dançam, têm as falas e a graça.

O contexto ideológico do pós-guerra foi de polarização. O meio cinematográfico não ficou indiferente. Estava dividido entre os que se identificavam com a esquerda política e postulavam um cinema nacionalista. No outro pólo havia os críticos e produtores que viam no cinema norte-americano um modelo a ser seguido (RAMOS, 1983, p. 15-23). Ocorre que a chanchada não era exatamente uma coisa nem outra: não tinha a qualidade internacional desejada, nem tratava dos temas nacional e popular tal como desejados pela esquerda. Assim, embora os dois grupos acima não concordassem em nada, convergiam num único ponto: a chanchada era o que havia de pior no cinema brasileiro e deveria ser rechaçada.

Quando se falava dela o discurso era sempre o mesmo, falava-se da má qualidade dos filmes, da precariedade técnica, do amadorismo da produção, do humor chulo, das piadas de duplo sentido, da improvisação, da pobreza da cenografia, das histórias de enredo simples quase sempre centradas no carnaval, da feiúra, da precariedade, da imitação ao cinema hollywoodiano, dos números musicais

excessivos, etc. Sérgio Augusto no seu estudo sobre o tema dá-nos uma idéia da reação virulenta da crítica frente aos filmes:

“Gênero absolutamente nosso, de curso garantido - devido às canções e aos astros de rádio e cassino que em geral despertam curiosidade - sempre foi um abacaxi cheio de improvisações e manipulado com o simples objetivo de bilheteria”, escreveu Fred Lee. Apesar de mais indulgente que seus colegas de imprensa diária, Fred Lee (pseudônimo de Edmundo Lys) não foi uma exceção entre os críticos cinematográficos cariocas. Todos eles abominavam as chanchadas. Só variava a intensidade do ódio de cada um.

Ao comentar negativamente outra chanchada, *É com este que eu vou* (1948), Pedro Lima, vez por outra até mais complacente do que Lee, aproveitou para acusar a Atlântida de entorpecer o público “com o ópio barato e fácil da licenciosidade.” O crítico de *O jornal* preferia ver nas telas “um divertimento popular (...) encarado com sentimentos mais construtivos.” Já o lobo mal do cinema nacional, Moniz Vianna, como era do seu feitio, entrou de sola: “Isto que aí está - e se diz filme (referia-se à comédia de José Carlos Burle espinafrada por Lima) - está para o cinema como a pornografia para a literatura. E uma pornografia muito pouco espirituosa (AUGUSTO, 2000, p.20).

Não raramente o tom era preconceituoso. Escreveu o crítico Benedito Junqueira Duarte:

Realizar cinema para um povo, não quer dizer que se produzam películas em que apenas sejam atingidos os instintos mais primários da massa inculta, que precisa ser educada de qualquer modo e a qualquer preço, antes de ser considerada como pertencente a essa grande entidade física e espiritual que representa o povo de uma nação (DUARTE, 1952, p. 387).

Em alguns escritos o ressentimento racial, do qual falamos acima, desemboca no racismo explícito como no texto de Salvyano Cavalcanti de Paiva para a revista *A cena muda*, preocupado com a imagem que os estrangeiros poderiam ter do Brasil: “O que pode parecer lá fora senão que somos uma raça de malandros, de cabras da peste, que vivemos de capoeiras e rabos d’ arraia, que nossa religião é o baixo espiritismo e os mitos afro-americanos, apenas, e que vivemos aluados com a visão fixa de sexo, sexo, sexo (PAIVA, 1952, p. 10-11).

### **3. Os estereótipos raciais**

A representação do negro na chanchada foi estereotipada. Estereótipos são valores, ideias e opiniões generalizadas que alguns grupos sociais podem nutrir por outros. Não raramente eles se dão

numa relação de dominação intergrupala em que o grupo dominado recebe os estereótipos de inferiorização (CASHMORE, 2000, p. 193-96). Os estereótipos mais comuns associados ao negro são os que caracterizam-no como infantil, cômico, bondoso, marginal, acomodado, irracional, assexuado ou hipersexualizado.

Donald Bogle (1973) no seu estudo sobre a representação do negro no cinema norte-americano, *Toms, coons, mulattoes, mammies, & bucks: an interpretative history of blacks in American films*, enumera os estereótipos mais comuns empregados aos negros: O tio Tom (uncle Tom), uma espécie de velho negro de bondade servil; o palhaço bufão, cômico (the Coon); O mulato trágico (the Tragic Mulatto), um tipo que no Brasil assemelha-se ao negro de alma branca”, isto é, aquele que recusa a sua origem racial africana e negra; o negro revoltado (the Buck) e a popular Mãe Preta (the Mammy) (BOGLE, 1973).

João Carlos Rodrigues em *O negro brasileiro e o cinema* descreve treze do que chama de arquétipos e caricaturas sobre o negro. Eles provêm de duas fontes principais: das religiões, em que a presença de elementos africanos é mais sentida, e do imaginário da escravidão (RODRIGUES, 2001, p. 27-54). Ele destaca o preto-velho, mãe-preta, mártir, negro de alma branca, nobre selvagem, negro revoltado, negão, malandro, favelado, crioulo doido, mulata “boazuda”, musa e afro-baiano.

Os estereótipos precisam ser analisados sob duas perspectivas: primeiramente no contexto histórico em que aparecem e são apropriados. Depois, e principalmente, no quadro do campo de produção cultural em que são construídos. Sabemos que em um mesmo contexto histórico grupos envolvidos com demandas precisas constroem representações díspares sobre um mesmo evento. O período tratado neste artigo é prolífico em exemplos. O tratamento dado aos negros nos filmes realizados pelos cineastas identificados com o nacionalismo de esquerda é diferente da representação racial nas chanchadas. Na década de 70 a representação das mulheres nos filmes da pornochanchada é radicalmente diferente daquelas realizadas pelas diretoras mulheres.

No caso específico da chanchada, os personagens negros são associados sempre às figuras bufônicas: o cômico, o sambista, o malandro, o moleque, etc. Grande Otelo interpretou vários desses tipos. Já as mulheres são freqüentemente representadas como a mulata “boazuda”, sambistas, dançarinas e as recorrentes empregadinhas intrometidas como nos filmes *De vento em popa* (Carlos Manga, 1957) e *Garotas e samba* (Carlos Manga, 1957), por exemplo. Vera Regina, Maria Abrantes, Ruth de Souza e Dercy Gonçalves foram algumas atrizes negras e mulatas que atuaram nos anos 1950. A mulata Dercy Gonçalves foi quem mais se adequou ao tipo cômico popular da caipira “grosseirona” em filmes como *A baroneza transviada* (Watson Macedo, 1957), *Cala a boca Etelvina* (Eurípedes Ramos, 1959), *Minervina vem aí* (Eurípedes Ramos, Hélio Barroso, 1959) entre outros.

Se os negros são sub-representados, o mesmo não ocorre com os elementos característicos da sua cultura como o samba, a capoeira, a culinária e os cultos afrobrasileiros. Estes foram apropriados pelos produtores culturais e transformados em símbolos nacionais. Essa apropriação eliminou as tensões e o perigo que poderiam representar (FRY, 1982, p. 47-53). Embora não apareçam diretamente na imagem através dos atores, elementos da cultura negra são visíveis na cenografia, adereços e na trilha sonora.

No entanto, mesmo no mundo do espetáculo onde ele supostamente deveria brilhar, predomina a violência da segregação racial. Segundo o sambista Herivelto Martins:

O Cassino era uma casa de respeito, de luxo, onde qualquer um entrava... desculpem, eu não sou racista... eu disse qualquer um, mas não era bem assim... não entrava preto no Cassino. Tinha preto no palco, mas no grill não tinha. É preciso explicar que o Cassino da Urca tinha dois lados. Havia uma rua no meio. De um lado, do lado da praia, estava o cemitério, onde jogavam as pessoas que já estavam sem dinheiro. Do outro lado estava o *grill*, o jogo mais grã-fino, os grandes shows (AUGUSTO, 2000, p. 36).

#### **4. Os embates pela representação**

Os atores não são passivos diante dos personagens. No caso dos atores negros, eles resistem subvertendo os papéis estereotipados e diminuindo assim os prejuízos raciais (BOGLE, 1972, SOHAT & STAM, 1995). Tomados dessa perspectiva, os filmes são interessantes sistemas abertos às disputas por representação. Os roteiristas, diretores e produtores não têm o controle total da representação, especialmente no que se refere à construção do personagem e encenação. É como se, em determinadas situações, atores negros atuassem contra o roteiro esquemático, subvertendo-o. Ou seja, um ator negro como Grande Otelo ou Mussum, mesmo fazendo papéis subalternos ou cômicos podem “roubar a cena” e somar ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o. Um exemplo de subversão que estamos tratando é o da atriz Ruth de Souza no filme *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953). Nele Ruth interpretou um personagem secundário, a escrava Sabina, que fazia par romântico com o escravo rebelde Fugêncio. A interpretação valeu-lhe a indicação para o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Veneza em 1953, além do reconhecimento da crítica internacional.

Na chanchada a dupla formada pelo branco Oscarito e o negro Grande Otelo foi outro exemplo de disputa por representação. Por um lado, ela representou o alegre convívio entre negros e brancos no Brasil da democracia racial. Por outro, revelou as assimetrias, tensões e lutas travadas em torno da representação. Nos créditos iniciais dos filmes da dupla, o nome de Otelo vinha sempre depois do de Oscarito. Seu salário era menor que o do parceiro. Tal situação sempre incomodou Otelo

que se queixava abertamente do status subordinado dos seus personagens, segundo ele uma forma de racismo. Recusava-se a ser “escada” para as cenas cômicas do amigo e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro numa aberta subversão da ordem do roteiro e até da direção, uma vez que muitas cenas da dupla eram improvisadas (AUGUSTO, 2001, p. 192-193; STAM, 1997, p. 93-94).

Em sua estréia como diretor Carlos Manga dramatizou essa disputa no filme *A dupla do barulho* (Carlos Manga, 1953). Nele o personagem Tião (Grande Otelo) recusa-se a servir de “escada” para seu parceiro Tônico (Oscarito). Para piorar, Tião tem uma paixão não correspondida pela branca Sílvia (Edith Morel). Ao saber que Sílvia (que ele trata por Dona Sílvia) acha “ridículo” seu desejo por ela, passa a beber e chegar atrasado aos espetáculos. Em um momento do filme desabafa: “(...) estou cansado de ser explorado. Porque não quero mais ser escada de ninguém. Estou farto dessa dupla Tônico e Tião. Grande Tônico e Tião! Por que não Tião e Tônico?” Abandona então a trupe e cai em desgraça vivendo bêbado nas ruas quando é encontrado pela negra Maria (Maria Abrantes), auxiliar de Sílvia. Arrepentido, Tião é perdoado pelos amigos e tem sua chance de recomeçar a carreira ao lado de Tônico. Moral da história, Tião é penalizado por não saber o seu lugar: apaixonou-se pela mulher branca e contestou a ordem “natural” (o sucesso) do espetáculo.

Não escapando à regra da maioria das chanchadas, o filme é de um conservadorismo a toda prova. Não falta sequer a representação estereotipada do negro como desprovido de razão adulta, moleque, bêbado etc. O empresário do grupo, Ricardo (Renato Restier), interpreta a atitude de Tião como “falta de responsabilidade e de juízo”. Como era típico das chanchadas, os finais felizes significavam a reposição e naturalização da ordem social. Assim, Tião passa a namorar Maria e Tônico namora Sílvia. Ao assumir Maria, Tião assume também sua cor e condição social: como Maria é auxiliar de Sílvia, Tião passará, naturalmente, a ser escada de Tônico.

Em alguns casos a posição subalterna do negro é apenas aparente, pois é ele que acaba tendo o domínio completo da cena. Logo no começo do filme *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), os personagens Pino e Nico (Colé e Grande Otelo) apresentam o roteiro de um filme carnavalesco ao produtor Cecílio B. De Milho. Este quer filmar um clássico grego, Helena de Tróia e escorraça os dois roteiristas negros que são transferidos para a faxina. Em seguida o produtor De Milho encontra os dois faxineiros e ocorre o seguinte diálogo:

De Milho: - Que malandragem é essa?

Pino: - Eu estava fazendo um exame de consciência.

De Milho: E quem foi que disse que vocês têm consciência?

Nico: - Olha aqui Dr. Cecílio. Eu conheço uma mulatinha que se chama Helena é porta estandarte da escola de samba do

Morro do Formiga.

De Milho: - Que barbaridade! Essa não é a de Tróia.

Nico: - Pode não ser a de Tróia, mas que é muito boa é!

De Milho: - A Helena que eu quero é da mitologia grega. Era a própria imagem da beleza. Não tem nada a ver com o Morro do Formiga. Olhem para aquele cenário. Será que vocês não sentem a sua grandiosidade. Já estou vendo Helena de Tróia sendo servida pelos seus fiéis criados

O filme mostra então um cenário com colunas gregas e figurantes deitados vestidos de túnica tocando harpa, etc. O diálogo segue:

Nico: - Eu não vejo nada disso.

Pino: - Nem eu. Isso não é bilheteria. Tinha que ser uma coisa mais chacoalhada, mais movimentada.

Pino: - É! O senhor quer ver como nós faríamos essa cena. Olha só!

Vemos então o mesmo cenário, só que dessa vez todos estão dançando animados por Blecaute cantando a marchinha Dona Cegonha ao lado de Maria Antonieta Pons. A cena é muito mais dinâmica, animada e engraçada. Ou seja, tal como está construída é altamente favorável aos dois cineastas/faxineiros negros (STAM, 1997, p. 98).

As imagens feitas (imaginadas) por Pino e Nico representam o tipo de cinema popular que a Atlântida assumia como a saída para o cinema brasileiro. Os dois, representantes do povo, fazem a mediação com o gosto do público. No mesmo sentido, a frase da sobrinha de Cecílio reafirma e resume toda a política de Carnaval Atlântida. Diz ela: “El pueblo quer cantar, bailar, divertir-se, tio!”.

O pesquisador Robert Stam chama nossa atenção para alguns aspectos da representação racial no filme. Primeiramente a crítica ao eurocentrismo dos personagens Cecílio e Xenofontes, ambos convertidos à chanchadeiros. Depois, o fato de serem os dois faxineiros-roteiristas os primeiros a questionarem as pretensões de um cinema “de qualidade” identificado com os Estados Unidos e Europa.

Ampliando o jogo de oposições Stam contrapõe as perspectivas erudito versus popular, Europa versus Terceiro Mundo, hollywood versus chanchada, Estados Unidos versus Brasil, épico versus musical, palácio versus favela e alta cultura versus cultura popular (STAM, 1997, p. 99). Acrescentamos, ainda, mulher negra (Helena, a mulata) versus mulher branca (Helena de Tróia) ou estética negra (pino e Nico) versus estética branca (De Milho).

Algumas cenas das chanchadas requerem cuidado. Há momentos em que a análise deve ser afinada com a cultura da qual o filme é parte. Por exemplo, no filme *E o mundo se diverte* (1948), Grande Otelo faz o papel de um zelador de teatro que ao atender ao telefone faz-se passar por outro:

“Alô! Não senhora, ele não está, mas a senhora não quer falar comigo? Oh, porque? Não gostou da minha voz? Quem? Eu? Eu sou alto, nem gordo nem magro. Nariz afilado, lábios finos. O que? Moreno? Não senhora, eu sou assim mais pra loiro. Compreende?”

A cena é hilária e poderia ser rapidamente interpretada como um desejo de branqueamento. Mas da forma como foi feita por Otelo torna-se um comentário crítico e jocoso sobre esse desejo. Na chanchada é quase uma regra o uso de disfarces e tapeação para conseguir alcançar os objetivos. Ao contrário do complexo de inferioridade racial de um suposto desejo de branqueamento, o que temos na cena é um personagem absolutamente confiante dos seus poderes de sedução. A entonação da voz, a expressão facial, o gesto de se apossar do telefone e da mesa do patrão e o tratamento cômico, aliás totalmente improvisado, manda para os céus qualquer desejo de branqueamento.

### **5. A questão racial em cena**

A Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941, foi a maior produtora de chanchadas. Antes de enveredar pelo gênero produziu filmes “sérios”, normalmente dramas sociais, em parte influenciados pelo neo-realismo italiano e pelo melodrama social do cinema norte-americano. A rigor esses filmes não são chanchadas, embora tenham sido realizados pelas mesmas pessoas. O primeiro deles foi *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), escrito por Alinor Azevedo. Foi inspirado na vida de Grande Otelo e sucesso de público, mas tanto o original quanto as cópias foram perdidos.

A questão racial foi dramatizada no filme *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), um melodrama racial, gênero muito em voga no cinema do pós-guerra, também escrito por Alinor Azevedo. A história trata da vida dos quatro irmãos adotivos: Renato, (Aguinaldo Camargo), Miro (Grande Otelo), Marta (Vera Nunes) e Hélio (Aguinaldo Raiol). Os quatro cresceram juntos na mesma casa até a idade adulta. Os dois primeiros são negros, os outros dois brancos. Depois da morte da mãe adotiva os irmãos negros são hostilizados pelo pai, Requião, racista. Decidem então sair de casa e vão morar em uma favela enquanto, Marta e Hélio ficam com o pai adotivo.

Renato é um aplicado estudante de direito e reprime uma forte paixão por Marta. Já Miro tem um ressentimento racial pelo pai adotivo. O quiproquó se inicia quando Miro, querendo vingar-se de Requião, introduz o vigarista Valter (Jorge Dória) na família. Este passa a namorar Marta, a quem promete casamento, a fim de ter acesso à fortuna de Requião. Renato descobre o golpe e tenta avisar Requião, mas acabam discutindo. Vai então se entender diretamente com Valter, com quem entra em luta corporal. Valter saca um revólver, mas na luta recebe o tiro e termina falecendo nos braços de Marta, confessando suas intenções. Hélio presencia tudo.

Sabendo do ocorrido e com a consciência pesada, Miro assume o crime pelo irmão, mas este se entrega à polícia e vai a julgamento. Hélio quer testemunhar a favor de Renato, mas é menor de idade. Insiste então para que Marta preste depoimento em seu lugar e inocente Renato. Marta atende ao pedido e Renato é libertado. Na cena final, Renato marca um encontro com Marta para agradecer o depoimento e revelar seus verdadeiros sentimentos. Ela pede que ele nunca mais a procure.

*Também somos irmãos* é um filme incomum ainda hoje na história do cinema brasileiro. Tratou do racismo, um tema tabu no Brasil, sem fugir do discurso racializado.<sup>43</sup> Segundo dois dos seus realizadores, a intenção era tematizar o racismo diretamente:

Alinor Azevedo: (...) E *Também Somos Irmãos* era um filme simpático, que encarava o problema racial. E encarava de frente, não é, Otelo?

Grande Otelo: É, realmente. Eu me lembro de uma cena do Agnaldo Camargo, já falecido (...) Ele era criado por uma família rica e eu, criado no morro.

Alinor Azevedo: E você não se conformava que ele tivesse aquela vida (...) Você queria a rua (...)

Grande Otelo: Eu achava que ele tinha que ter a mesma vida que eu, porque era negro também. Era esse o problema.

Alinor Azevedo: É, era esse o problema. E ele era estudante de Direito. Eu me lembro até que na formatura, que nós fizemos no Fluminense, ele convida a moça branca, da casa em que ele se criou, para ser a madrinha. E ela aceita. Mas, no baile, ela é tirada por outro cavalheiro, mais importante, e ele fica sobrando. Então, ele volta para casa, de terno branco, que a mulata do morro havia passado de última hora e, como estava uma noite chuvosa, ele tem que passar pela lama. Os pés vão entrando na lama, a calça branca vai se lameando, até que ele chega ao seu quarto, com uma lâmpada acesa, mergulha na cama e chora. Essa cena foi muito comentada... Comoveu o pessoal (...).<sup>44</sup>

*Também somos irmãos* não trabalha com os estereótipos da chanchada. Os personagens são complexos, mais próximos do tratamento que o negro receberia nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1954) e *Rio zona norte* (1957).

Embora o personagem de Otelo seja um malandro sambista, ele não é cômico, vive um drama interno e se transformará no decorrer da história. Sua atitude, embora em parte vilanizado pelo roteiro,

---

<sup>43</sup> Ao contrário do cinema, a telenovela abordou o tema racial em vários momentos. Sobre a representação racial na teledramaturgia vale consultar o excelente livro de Joel Zito Araújo, *A negação do Brasil - o negro na telenovela brasileira*.

<sup>44</sup> Depoimento de Alinor Azevedo dado para o Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ). Rio de Janeiro, 5 ago. 1969.

é inconformada, menos adaptada que a do irmão. Nas primeiras cenas ele desabafa o seu ressentimento racial: “Aquilo já era o fim. Dois negrinhos irmãos e enfeitados aos cuidados dos brancos”. Em outra, discutindo sobre o pai adotivo racista, aparece a diferença no modo como os dois personagens pensam a situação racial.

Renato: - Reconheço que ele cometeu grandes erros. Foi injusto. Estabelecia diferenças, humilhava. Isso contribuiu muito para nos prevenir contra a vida. Você se tornou um revoltado. Não tem nenhum sentido. O prejuízo é de você mesmo. Uma revolta negativa. Eu vi que o velho era apenas um reflexo, a luta era muito maior. O que é que se pode esperar de homens iguais a ele. Cheios de defeitos e preconceitos. Prefiro lutar com outras armas. Uma luta de resistência e de honra que exige um esforço redobrado. Que exige muita vontade, mas é a única maneira de podermos nos afirmar, nos elevar.

Miro: - Você pensa que é um negro livre, mas não é. Não tem esse direito. Você não sabe o que é a liberdade. Não sente. Você já nasceu escravo. Requião é o seu senhor. Pode te mandar para o tronco que você vai beijar a mão dele.

O tom ressentido continua após a discussão com o irmão. Ao sair bêbado de uma boate encontra uma vendedora baiana na porta com quem conversa:

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

Baiana: - Que nada meu filho. As alma são tudo da mesma cor.

Miro: - Pois sim! A minha alma é mais preta do que essa mão que você ta vendo. (Estende a mão e continua) Preto com alma branca..., preto com alma branca é fantasma!<sup>45</sup>

O Teatro Experimental do Negro (TEN) teve influência e participação no filme. A temática racial era parecida com as peças que o grupo encenava. Os principais atores do TEN fizeram parte do elenco como Ruth de Souza, Agnaldo Camargo e Marina Gonçalves. Misteriosamente o jornal *Quilombo* dedicou apenas duas pequena colunas ao filme. Uma durante as filmagens e a outra, quando Grande Otelo recebeu o prêmio de melhor ator da Associação de Críticos Cinematográficos. Nesta última coluna o jornal limita-se a destacar a coragem “assaz elogiável” em tratar do tema do negro,

---

<sup>45</sup> Ver *Também somos irmãos* (Jose Carlos Burle, 1949).

embora “sem grande profundidade”. Anos depois o diretor José Carlos Burle comentaria a recepção do filme:

O filme não foi um sucesso de bilheteria por um simples motivo: os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar a sua mensagem. Os militantes, como Abdias do Nascimento e a Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se absterido de manifestações públicas. Quanto à crítica, a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos lhe outorgou o prêmio de melhor filme nacional de 1949.<sup>46</sup>

## 6. Considerações finais

A chanchada foi uma das formas de simbolização do nacional populismo. Expressou as ambivalências de um modo precário de fazer política típico da elite brasileira que procurava atrair o povo para suas fileiras reservando-lhe um lugar de submissão. Ocorre que nem sempre este quis ocupar o lugar concedido e mais de uma vez avançou sobre os espaços de decisão.

Esse modo precário e ambivalente de dirigir a política aparece nos filmes e no modo como o negro é representado. Nesse sentido, não nos parece exagero a analogia entre *Carnaval Atlântida* e o projeto nacional populista de pactuar interesses contrários. Para o dono do estúdio Cecílio De Milho realizar o seu filme ele precisa da adesão dos funcionários. Pino e Nico são os representantes desses funcionários (metáfora do povo) e também desejam realizar um filme, só que uma chanchada. Na cena final, o conflito é parcialmente resolvido pela união dos interesses: Cecílio De Milho cede aos interesses dos funcionários do estúdio para depois realizar o seu épico, *Helena de Tróia*. Na sequência final, no baile de carnaval, vemos Cecílio De Milho, Pino e Nico sambando juntos. No entanto, Cecílio não abre mão das suas prerrogativas de dono do estúdio e os dois pretos cineastas continuarão submissos ao patrão. Ou seja, como no pacto populista entre as classes, a união de interesses não significa uma troca de posições sociais, mas só um jogo político de manipulações e mascaramento. Assim como no carnaval que os filmes da chanchada são a expressão.

A mesma negociação precária e solução conservadora para manter a ordem social é realizada em *A dupla do barulho* quando a estrutura política, hierárquica e racial é desfeita pelo negro revoltado

---

<sup>46</sup> BURLE, José Carlos. José Carlos Burle. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 10, 1982. depoimento a João Carlos Rodrigues.

com a sua condição de submissão. Logo depois ela é repostada e naturalizada. No final, o que importa é que o povo e o negro ocupem cada qual o seu lugar.

Esses dois filmes exemplificam a representação racial nos filmes em um contexto em que o negro é sinônimo de povo.<sup>47</sup> O estereótipo racial do cômico infantilizado expressa este povo, especialmente o mais pobre, morador dos subúrbios. A dominação racial e política são faces da mesma moeda neste caso. Evidentemente, como vimos, a dominação não está sob controle o tempo todo. Há a malandragem, o mascaramento, as inversões e toda sorte de peripécias para desfazer a ordem. No final predomina o poder, ainda que precário.

No entanto nem tudo é pacto e negociação, há o conflito racial aberto, o racismo explícito, como em *Também somos irmãos* em que não há reconciliação entre a mulher branca e o homem negro. Ela se nega a fazer o par romântico. Neste caso nenhuma mestiçagem é possível, tampouco a nação nos termos populistas.

## REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Sérgio (1989). *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOGLE, Donald (1973). *Toms, coons, Mulattoes, mammies and bucks - An interpretative history of blacks in american films*. New York: Bantam books.
- BURLE, José Carlos. José Carlos Burle. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 40, 1982.
- CASHMORE, Ellis (2000). *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Selo negro.
- CORRÊA, Mariza (2003). *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DIAS, Rosângela de Oliveira (1993). *Chanchada, cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- DUARTE, Benedito J. (1952). “Mesa redonda”. In: *Anhembi*. São Paulo, Ano II, Nº 17, Vol. VI, Abril, 1952, p.p 385-89.
- FRY, Peter (1982). *Para inglês ver*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- RAMOS, José Mário Ortiz (1983). *Cinema Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de (1952). “Nada de novo no cinema brasileiro exceto... nudismo, macumba e malandragem”. In: *A cena muda*. Rio de Janeiro, Nº 5, 31/01/1952, p.p 10-11.

---

<sup>47</sup> A formulação “O negro é povo no Brasil” foi feita pelo sociólogo Guerreiro Ramos, um dos ideólogos do nacionalismo nos anos 1950. Ver: RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica a sociologia brasileira*. Rio de Janeiro, Escola da UFRJ, 1995, p. 200.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica a sociologia brasileira*. Rio de Janeiro, Escola da UFRJ, 1995.

RODRIGUES, Nelson (1993). *A menina sem estrela - memórias*. São Paulo: Companhia das Letras.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert (1995). “*Estereótipo, realismo e representação racial*”. In: *Imagens*, Nº 5, agosto/dezembro, p.p 70-84.

STAM, Robert (1997). *Tropical multiculturalism - A comparative history of race in brazilian cinema & culture*. Durham and London: Duke university press.