

UM ABRAÇO QUE SUFOCA

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical – Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008, 526 p.

Em *Multiculturalismo tropical* (2008), Robert Stam analisa o cinema brasileiro no que tange a questões étnicas e raciais. Cumpre observar que o foco da obra é a problemática multicultural do universo do filme de ficção brasileiro. Numa perspectiva interdisciplinar, discute, entre outros temas, como foram construídas as imagens do negro e do índio no cinema brasileiro.

Ao apresentar estratégias utilizadas por esses grupos, na busca do acesso à sua própria representação, aponta a emergência de diretores negros que, ao longo dos anos 1970, motivados por uma crescente consciência e militância negras, fizeram filmes como *Aventuras Amorosas de um Padeiro*, de Waldyr Onofre, *Um é Pouco Dois é Bom*, de Odillon Lopes, *A Deusa Negra*, de Ola Balogun, *Na Boca do Mundo*, de Antonio Pitanga, como esforços de “normalização” da negritude. Os índios, por sua vez, nos anos 1990, surgem como ativistas da “mídia indígena”, quer dizer, utilizam

a tecnologia audiovisual para fins políticos e culturais do seu povo.

Embora o destaque seja a presença afro-brasileira, o autor informa que outros povos também serão passíveis de análise, já que o objetivo é tratar de um contexto relacional. Isso porque a própria noção do não étnico é questionável; afinal, projetar algumas pessoas como étnicas e outras como estando “além da etnicidade” é reforçar a ideia de brancura que transcende. Assim, torna-se fundamental analisar, também, como o ser branco é representado, como os grupos estão coimplicados, como filmes de diretores brancos sobre negros e índios também são sobre brancos.

Diásporas Comparativas

Logo no início, Robert Stam anuncia a ousada proposição subjacente deste livro: “Brasil e Estados Unidos estão profundamente interconectados em um jogo espetacular de semelhança, diferença, identidade e alterida-

de”. Embora tal proposição indique, sutilmente, uma comparação entre as cinematografias de ambos, isso não ocorre e muito menos se revela como intenção do autor. O que é posto em debate são os mitos de separação norte-americanos e os mitos de fusão brasileiros. Nessa concepção, o Brasil é um tipo de “gêmeo sul” dos Estados Unidos, entre outras semelhanças, ambos receberam ondas de imigração similares para, então, formarem sociedades multiculturais, poliraciais e poliétnicas; além disso, suas histórias foram marcadas por uma luta pela independência cultural em relação à Europa. Embora não constituam sociedades idênticas, são eminentemente comparáveis, seja na perspectiva da conquista, das modalidades de escravidão e da discriminação, ou na da religiosidade.

É com veemência que Stam combate a ideia de que os Estados Unidos seriam um “excesso populacional que não tinha espaço no Velho Mundo”,¹ combate “verdades” mal teorizadas que sustentam a flexibilidade brasileira e a frigeidez anglo-saxônica.

Demonstra afinidades culturais entre o samba e o jazz, o *soul food*² e a feijoada, o *break* e a capoeira e afirma o multiculturalismo enquanto fenôme-

no pan-americano. Ocorre que essas diásporas tiveram muitas experiências análogas: em nenhuma a independência significou liberdade para negros e índios; ambos foram sociedades escravocratas por mais tempo do que têm sido sociedades livres; os mitos do “sonho americano” e da “democracia racial” encobriram a opressão racial.

Breve Preâmbulo Histórico-racial

Sabemos que categorias raciais não são naturais, são relativas e situacionais, portanto, mutáveis. Africanos escravizados antes do colonialismo não se retratavam como negros, mas como membros de seus grupos: *banto*, *fon*, *hausa*. Enquanto nos Estados Unidos a definição do ser negro se baseia na ancestralidade, independente do fenótipo, no Brasil a percepção de raça se concentra na aparência e em pistas socioculturais. Os dois, enquanto sociedades multiraciais dominadas por brancos, apresentam um profundo racismo, que vem muitas vezes vincular-se a questões de classe. O racismo brasileiro é pragmático, paternalista, tende a ser disfarçado, expressa-se em ações e através da autorrejeição; mesmo as vítimas estão sujeitas a adotar discursos raciais hegemônicos; é um racismo sistêmico, camuflado, difícil de ser detectado, “enlouquecedoramente abstrato”, diferentemente dos Es-

¹ Darcy Ribeiro, *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

² Comida de raízes negras do sul dos Estados Unidos.

tados Unidos, onde o racismo assume a forma de estranhamento metafísico, enraizado, inclusive, associado a atitudes fóbicas em relação ao corpo.

Os negros nos Estados Unidos sempre constituíram uma minoria, em termos numéricos e em termos de poder; no Brasil – país que recebeu maior contingente de tráfico negreiro – os negros constituíram a maioria marginalizada. De um lado, o “racismo segregacionista” norte-americano, de outro, a “ideologia do branqueamento” brasileiro e, nas palavras do autor: “embora os negros norte-americano fossem relegados ao ‘porão’ da sociedade, ao menos eles dominavam o porão”.

Trajatórias de imagens multiculturais

O estudo realizado por Robert Stam revela que, nos primórdios do cinema brasileiro, começo do século XX, havia desprezo por temas afro-brasileiros, enquanto as versões cinematográficas dos romances indianistas eram quase uma obsessão: *O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*. O índio era celebrado como bravo, guerreiro, “ingenuamente bom e profundamente espiritual”.

Já na década de 1930, os ventos ideológicos mudaram. Os negros tornaram-se presenças significativas em musicais modelados com influência

norte-americana, conhecidos popularmente por chanchadas. Nessa época, Carmem Miranda surge como figura de caráter ambíguo; para os norte-americanos, “um emblema burlesco, porém simpático de pan-americanidade”. Grande Otelo se destaca como o ator negro mais importante do período – quicá, de todos os tempos – atuou em *Orfeu da Conceição*, *Também somos irmãos*, *Matar ou Correr*, *Carnaval Atlântida*, *Os Cosmonautas*, entre tantos outros, quase sempre em segundo plano. Era uma espécie de “ator negro chave”, que precisava suportar esse fardo da representação solitária do Brasil negro.

Em um capítulo “parêntese”, o autor aponta os esforços do diretor norte-americano Orson Welles, que, em 1942, esteve no Brasil para as filmagens do inacabado *It's All True* e, incrivelmente, consegue antecipar temas adotados pelo Cinema Novo: a cultura negra na Bahia, os cangaceiros, as revoltas dos Palmares. Welles combateu estereótipos e prestou homenagem às comunidades de herança africana, defendia o uso da palavra “americano” em referência a toda a América Latina.

Entre 1949 e 1954, período dominado pela companhia de cinema Vera Cruz, vulgo “Hollywood nos trópicos”, houve pouco espaço para negros, mestiços e indígenas, as aparições eram folclóricas e ocasionais, por conta da conformidade com nor-

mas estéticas e industriais da Europa e da América do Norte. O filme *Sinhá Moça* privilegia estrelas brancas, embora se destaque como único filme do período que se centra na temática negra. Não aborda o fato de a abolição ter servido menos para libertar os negros do que para livrar os senhores de suas responsabilidades, já que o trabalho escravo não era mais viável em termos econômicos; por outro lado, desfaz o mito de uma “forma lusitana benigna” de escravidão e a expõe como ideologicamente irracional.

No decorrer dos anos 1950, críticos de esquerda pregam o cinema nacional e popular, rompendo com o tom paternalista do cinema precedente. O autor aponta *Rio 40 Graus* como pioneiro na representação positiva do negro, o que viria a ser marca da obra de Nelson Pereira dos Santos. Já *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, é acusado de ter iniciado milhões de não brasileiros na cultura brasileira, forjando na consciência internacional uma associação entre a tríade brasilidade, negritude e carnaval.

Foi mesmo no final da década de 1950 que o movimento cinemanovista criou um começo de um cinema simbolicamente “negro”. *Bahia de Todos os Santos* torna-se referência, por “desromantizar” a Bahia, aborda as religiões afro-brasileiras, a luta de classes e o preconceito racial. Em vez de subordinar os negros à “categoria

amorfa de povo”, trata-os em sua diversidade.

No começo dos anos 1960, o movimento Renascença Baiana gera filmes verdadeiramente ruptórios. *Barravento*, de Glauber Rocha, é visto como “um manifesto político cultural a favor da libertação negra”. *Ganga Zumba* festeja a república quilombola dos Palmares – ressaltando que Zumbi fundou um protótipo de uma sociedade “multicultural” muito antes de o termo ser cunhado – mostra o negro como agente histórico ativo e, para Glauber Rocha, é o “único filme de diretor branco que não assumiu uma atitude paternalista”.

Na segunda fase do Cinema Novo (a grosso modo, entre os anos de 1964 e 1968), os cineastas se afastam da favela e do sertão, os negros e os indígenas assumem uma presença inferencial até mesmo em filmes como *Terra em Transe*. Já os anos 1970, chegam com uma crescente consciência e militância negras das quais surgem temas afro-brasileiros: *Compasso de Espera* expõe as inumeráveis formas de preconceito de maneira brutal e direta; *Amuleto de Ogum* dá um tratamento respeitoso à umbanda e revela a participação multirracial nessa religião; *A Rainha Diaba* desafia todos

³ Celso Prudente, *Barravento – O negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1995.

os estereótipos, “eminentemente negro[s], eminentemente *gay[s]*, eminentementemacho[s], o próprio *Rainha Diaba* constitui um verdadeiro palimpsesto de características supostamente irreconciliáveis”.

Só mesmo nos anos 1990 a presença de personagens negros nos filmes de ficção é normatizada. Entre outros, o filme *Mato Eles?*, de Sérgio Bianchi, desconstrói o discurso indianista caricaturado, é estruturado em torno de perguntas e respostas de múltiplas escolhas que não deixam nenhuma opção confortável: “o extermínio dos índios deveria ser: a) imediato; b) lento; c) gradual”. No mesmo período, filmes “etnográficos” tentam despir-se dos vestígios de atitudes coloniais e surge a “mídia indígena”, em que grupos de diferentes tribos são os próprios produtores e receptores.

Uma perspectiva geral

O livro revela que filmes brasileiros refletem realidades do ambiente de maneira filtrada pelas ideologias correntes, o desafio é discernir o padrão estruturante das características atribuídas aos grupos. O autor explica que o cinema é parte de um espectro maior de representações da mídia, no qual

os negros são sub-representados e os indígenas, alegorizados.

Em suma, *Multiculturalismo Tropical* é uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros, mas é também um estudo da própria história do Brasil através de suas representações cinemáticas.

Trata-se, verdadeiramente, de um livro de abrangência notável e impressiona que Robert Stam – na condição de norte-americano – possua, além de incrível domínio dos temas, sensibilidade aguçada, capaz de sintetizar cada capítulo, num momento ou numa questão maior, e inserir os filmes em uma rede interminável de relações.

Conhecido do leitor brasileiro, tendo sido traduzidas, entre as suas obras, *O espetáculo interrompido* (1981), *Bakhtin* (2000), *Introdução à teoria do cinema* (2004), *Crítica à imagem eurocêntrica* (2006), esteve ele também por caminhos variados, como professor transdisciplinar da Universidade de Nova York, lecionou na Tunísia, na França e no Brasil, onde desenvolveu pesquisas voltadas para a arte, a cultura e a política, e onde pensou questões como esta: “se o racismo no estilo americano pode ser um tapa na cara, o racismo no estilo brasileiro pode ser um abraço que sufoca”.

Luna Nery

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA