

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

**Mariana Cristina Dias Martins**

***Também Somos Irmãos e As Aventuras Amorosas de Um Padeiro: aquilo  
que os filmes me contam de onde queremos chegar***

Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

**Juiz de Fora  
2024**

**Mariana Cristina Dias Martins**

*Também Somos Irmãos e As Aventuras Amorosas de Um Padeiro: aquilo  
que os filmes me contam de onde queremos chegar*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

**Juiz de Fora  
2024**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Martins, Mariana.

Também Somos Irmãos e As Aventuras Amorosas de Um Padeiro : aquilo que os filmes me contam de onde queremos chegar / Mariana Martins. -- 2024.

109 p. : il.

Orientador: Luís Alberto Rocha Melo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. História do Cinema Brasileiro. 2. Cinema Negro Brasileiro. 3. Representação do Negro. 4. Olhar Negro Feminino. 5. Análise Fílmica. I. Rocha Melo, Luís Alberto, orient. II. Título.

**Mariana Cristina Dias Martins**

***Também Somos Irmãos e As Aventuras Amorosas de Um Padeiro:*** aquilo que os filmes  
contam de  
onde queremos chegar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade  
Federal de Juiz de Fora como requisito parcial  
à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura  
e Linguagens. Área de concentração: Teorias e  
Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 28 de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo** - Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Profa. Dra. Patricia Moreno**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho**  
Universidade Estadual de Campinas

Juiz de Fora, 21/03/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Luis Alberto Rocha Melo, Professor(a)**,  
em 28/03/2024, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º  
do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Noel dos Santos Carvalho, Usuário Externo**, em 28/03/2024, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Ferreira Moreno Christofolletti, Professor(a)**, em 04/04/2024, às 11:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1758372** e o código CRC **B6909F31**.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jorge e Cristina, pelo carinho e apoio incondicionais na minha trajetória. Por terem dedicado seus melhores anos, trabalhando incansavelmente para que eu e meu irmão pudéssemos realizar nossos sonhos e os sonhos que eles nem imaginavam. Por todos os esforços e orações. Por todo amor que é maior que a vida.

Ao meu irmão, Flávio, pela caminhada amiga e pelo apoio incondicional que me oferece todos os dias.

Agradeço ao meu marido, Leonardo, pela paciência, dedicação e companheirismo. Por me fazer rir e por me lembrar que as melhores coisas da vida, fazem a gente querer cantar.

À minha irmã mais nova, Talita, por ser infinitamente mais amada do que eu posso escrever.

Agradeço à minha sogra, Ramona, pela inspiração, pelo acolhimento e pelo carinho inesgotável.

À Luiza, pelo carinho, admiração e pelos sorrisos.

Agradeço à minha querida amiga Stéphanie, por ser minha maior confidente.

Às minhas amigas Marina e Helena, por compartilharmos as inseguranças, ansiedades e nessa dinâmica, nos acolhermos.

Agradeço ao meu grande amigo, Diego, surpresa que a pós me trouxe e que se faz presente em minha trajetória em uma crescente de muita afetividade, companheirismo e inspiração.

Ao Pedro, que me ajudou e me ajuda a ser uma mulher negra que se realiza profissionalmente.

Agradeço ao Prof. Dr. Felipe Muanis, pela amizade, generosidade e contribuições inestimáveis.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo. Por me enxergar em sala, lá na graduação e permitir que eu pudesse encontrar sentido na minha trajetória acadêmica. Por todo comprometimento pedagógico. Por seu trabalho, imensurável, para a historiografia do cinema brasileiro. Por sua escuta gentil e orientação enriquecedora. Por ser a minha referência, em uma história onde eu sou a primeira pessoa da minha família a chegar nessa etapa.

Agradeço aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior e Profa. Dra. Daniela Giovana Siqueira pelas contribuições, pelo interesse e pela delicadeza com a qual me receberam.

Aos membros da banca de defesa da dissertação, Prof.Dr. Noel dos Santos Carvalho e Profa.Dra. Patricia Moreno, pela disponibilidade, compreensão e colaboração, além da contribuição de suas produções em minha trajetória.

Agradeço à Flaviana, que é luz no caminho de todos os alunos da Pós-Graduação.

Agradeço à todos os professores que estiveram comigo nessa jornada e também contribuíram

para que eu pudesse estabelecer algum sentido de pertencimento e ou identificação, em especial ao Prof.Dr. Christian Pelegriani, à Profa.Dra. Alessandra Brum, ao Prof. Dr. Sérgio Puccini e à Profa.Dra. Maria Claudia Bonadio. Por fim, agradeço aos meus amigos, Ariel, Eric e Júlia, pelas inúmeras conversas na cantina do Instituto de Artes e Design, na construção de um espaço simbólico de elaboração do conteúdo e de constante encantamento com os estudos de cinema, artes e audiovisual.

Aos meus avós e Tia Vilma.

## RESUMO

O presente trabalho tem como principal escopo a proposta de análise fílmica dos longas metragens *Também Somos Irmãos* (1949), dirigido por José Carlos Burle, roteirizado por Alinor Azevedo em diálogo com o Teatro Experimental do Negro, e produzido pela Atlântida; e *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), do diretor e roteirista negro Waldir Onofre, coproduzido pela Embrafilme e Regina Filmes Ltda. A pesquisa utiliza o conceito de representação enquanto disputa de poder e centraliza o olhar negro feminino, através da elaboração de bell hooks (2019). A análise fílmica aqui desenvolvida, foi possível através da construção de uma metodologia construída a partir do conceito de interseccionalidade, trabalhado por Carla Akotirene (2018), buscando estabelecer como abordagem eixos que articulam sistemas múltiplos de opressão, como *território, trabalho, raça, gênero e religião e isolamento do sujeito*; sobretudo na busca por compreender o que esses filmes falam ao corpo feminino negro, na dimensão da espectadorialidade e a partir da discussão sobre a representação do negro no cinema brasileiro.

**Palavras chave:** História do Cinema Brasileiro; Cinema Negro Brasileiro; Representação do Negro; Racismo; Olhar Negro Feminino; Análise Fílmica.

## ABSTRACT

The main scope of this work is to propose a film analysis of the films *Também Somos Irmãos* (1949), directed by José Carlos Burle, scripted by Alinor Azevedo in dialogue with Teatro Experimental do Negro and produced by Atlântida; and *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), by black director and screenwriter Waldir Onofre, co-produced by Embrafilme and Regina Filmes Ltda. The research uses the concept of representation as a power struggle and centralizes the black female gaze, through the elaboration of bell hooks (2019). The film analysis developed here was possible through the construction of a methodology built on the concept of intersectionality, worked by Carla Akotirene (2018), seeking to establish as an approach axes that articulate multiple systems of oppression, such as *territory, work, race, gender and religion and isolation of the subject*; especially in the search to understand what these films say to the black female body, in the dimension of spectatorship and based on the discussion about the representation of black people in Brazilian cinema.

Keywords: History of Brazilian Cinema; Brazilian Black Cinema; Representation of Black People; Racism; Black Female Gaze; Film Analysis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Linha do Trem.....	30
Figura 2 Vizinhos ajudando Renato .....	32
Figura 3 Porta da igreja .....	33
Figura 4 Multidão na rua .....	34
Figura 5 Requião chama Hélio para dentro .....	37
Figura 6 Miro na roda de samba.....	38
Figura 7 Marques se recusa a acompanhar Rita .....	39
Figura 8 Miro e Renato discutem .....	42
Figura 9 Renato como advogado de defesa de Miro .....	43
Figura 10 Miro se exalta ao ser chamado de moleque .....	45
Figura 11 As personagens Rosália e a baiana .....	47
Figura 12 Rita no trabalho de Mário .....	49
Figura 13 Marques se exhibe para as jovens .....	50
Figura 14 A primeira vez que Rita vê Tião .....	51
Figura 15 Rita e Saul se conhecem na praia.....	52
Figura 16 Dr. Tolá dos Santos Oya .....	53
Figura 17 Miro e Renato discutem .....	56
Figura 18 Renato em frente ao espelho .....	58
Figura 19 Requião acusa Renato .....	60
Figura 20 Saul enfrenta os banhistas .....	62
Figura 21 Marta pronta para o baile de formatura.....	64
Figura 22 Marta na janela e o retrato de Marta no barracão.....	65
Figura 23 Marte e Walter.....	67
Figura 24 Rosália espera Renato retornar da prisão .....	68
Figura 25 Mário e Rita após o casamento .....	70
Figura 26 Alguns planos do delírio de Rita.....	71
Figura 27 As mulheres negras de As Aventuras Amorosas de um Padeiro .....	72
Figura 28 Renato na festa de formatura.....	76
Figura 29 Renato e Marta conversam no jardim .....	78
Figura 30 Renato sozinho na porta da igreja .....	79
Figura 31 Noivos recebendo os cumprimentos .....	81

Figura 32 Rita no início e Rita no final ..... 82

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	13
AQUILO QUE OS FILMES TRANSBORDAM .....	21
ONDE O MUNDO ME POSICIONA .....	29
2.1- TERRITÓRIOS .....	29
2.2 – TRABALHO .....	41
COMO O MUNDO ME POSICIONA .....	55
3.1 – RAÇA .....	55
3.2 – GÊNERO E RELIGIÃO.....	64
3.3 – O ISOLAMENTO DO SUJEITO .....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	84
BIBLIOGRAFIA .....	89
ANEXO 1 .....	95
<i>TAMBÉM SOMOS IRMÃOS</i> (JOSÉ CARLOS BURLE, 1949, 85 MIN.) .....	95
ANEXO 2.....	100
<i>AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO</i> (WALDIR ONOFRE, 1975, 100 MIN.).....	100
FILMOGRAFIA .....	109

## INTRODUÇÃO

Este projeto tem como principal escopo a análise dos filmes *Também Somos Irmãos*<sup>1</sup> (1949), dirigido por José Carlos Burle, roteirizado por Alinor Azevedo e produzido pela Atlântida; e *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*<sup>2</sup> (1975), dirigido e roteirizado por Waldir Onofre, coprodução da Embrafilme e da Regina Filmes Ltda.

É importante definir como parâmetro imaginativo, o lugar de escrita e construção deste trabalho. A doce e gélida linguagem científica e acadêmica, formalmente demandada, aqui, se faz tendo como referencial um olhar que é negro. O sujeito implícito é feminino. Se propõe uma dinâmica em que esses marcadores substituam uma neutralidade epistemológica, justamente por perceber que o que se entende enquanto neutralidade, tem um corpo e um olhar hegemônico (RIBEIRO, 2017, p.16). E nessa ciranda, cabe uma formulação de pergunta que irá conduzir o trabalho: não é sobre pensar naquilo que os filmes podem contar ao espectador, que, sendo genérico, materializa um corpo hegemônico; mas sobre como e o que eu mesma, mulher negra, poderei ler e ouvir o que os filmes apresentam, sobretudo na eterna busca daquilo que ecoa de um amor à primeira vista. Porque no fim do dia, é essa relação que se estabelece com um filme: mesmo quando repele, permite pensamento, através da insistência, apego aos incômodos e questionamento de crenças. Assim como a reação ao próprio ímpeto da descoberta de amar.

O contato com *Também Somos Irmãos* se deu em sala de aula, durante a graduação em Cinema e Audiovisual, no decorrer da disciplina de Cinema Brasileiro I ministrada pelo Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, em 2018 na UFJF. Com 1 hora e 25 minutos, conta a história de Renato (Aguinaldo Camargo) e Miro (Grande Otelo), dois irmãos negros que passaram a infância sob a supervisão de Requião (Sérgio de Oliveira), junto aos sobrinhos do mesmo, Marta (Vera Nunes) e Hélio (Agnaldo Rayol), personagens brancos. Em uma cronologia que os acompanha na fase adulta, a questão racial é central na narrativa, que acompanha a rejeição dos irmãos na estrutura familiar dos brancos, além da posição antagônica que os mesmos personificam. Já o encontro com *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* veio também por mediação do Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, mas fora da dinâmica de aula. É um filme que

---

<sup>1</sup> Filme completo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lwRKhXko180>

<sup>2</sup> Filme completo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YjAOzyAXbes>

narra a trajetória de Rita (Maria do Rosário), uma jovem branca que diante a frustração da vida conjugal, vai experienciar novos encontros amorosos. Rita é casada com Mário (Ivan Setta), e eventualmente se envolve com o padeiro Marques (Paulo César Pereio), também brancos. Tudo muda quando Rita conhece Saul (Haroldo de Oliveira), um artista negro.

O exercício de análise de duas obras cronologicamente distantes em realização, se mostrou inicialmente como uma tentativa de pensar a questão do negro no cinema brasileiro. Esse propósito se ancorou em um aspecto que parece fundamental para mergulhar na análise: a representação. Em *O filme e a representação do real* (2006), Cristiane Freitas Gutfreind se dedica a pensar as transformações que a ideia de representação e a significação do real carregaram, historicamente no cinema, para refletir sobre o documentário na contemporaneidade, e apesar deste não ser o caso, pode elucidar o olhar aqui pretendido. Para pensar a questão da representação, a autora retoma a perspectiva de diferentes autores que discutiram, a partir dos anos 1960, o lugar do real dentro do cinema. Aqui, se propõe o distanciamento de um debate ancorado na relação entre técnica e dispositivo, e seus desdobramentos teóricos, e se faz importante a noção de imaginário resgatada por Gutfreind na abordagem de Edgar Morin, como sendo a dimensão subjetiva sugerida a partir do momento em que o cinema registra a existência e ao restituí-la, “transpõe para a tela o universo pessoal, solicitando a participação do espectador” (GUTFRIEND, 2006, p.5). Nesse sentido, a noção de imaginário, em sua dimensão subjetiva, opera na esfera da recepção.

A perspectiva de Ribeiro (2017, p.18) dialoga com a noção de um sujeito pós-moderno como um camaleão de apropriações e atravessamentos, resultante dos questionamentos do que anteriormente foi tido como sólido - como gênero, etnia e sexualidade (HALL, 2002, p.34 - 46) permitindo entender as identidades culturais enquanto construção, sobretudo a partir da compreensão da representação cultural enquanto conjunto de significados e sentidos:

O argumento que estarei considerando aqui é que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo com a “inglesidade” (Englishness) veio a ser representada – como um conjunto de significados- pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ às legais de uma nação; elas participam de uma ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica [...]. (HALL, 2002, p. 48-49).

A problemática das identidades nacionais, traz luz ao debate a partir do momento em que ressignifica a noção de natural, em uma perspectiva ampliada das instituições e agrupamentos que compõem a sociedade. Para o autor, é importante perceber que o homem não vive predeterminado pelo seu instinto, mas vive aprendendo a viver, adotando comportamentos, atitudes e identidades diferentes. Esse aprendizado sistemático é o que se entende por cultura e a reprodução desse conhecimento é a materialização da representação cultural. Ao se pensar na construção de uma identidade, é preciso considerar de que maneira ela é representada. Para enfocar a questão do negro, é preciso retomar o pensamento de bell hooks, onde esse esforço evoca a experiência colonial, a partir da conexão entre dominação e representação, na manutenção do hegemônico, também a partir do postulado por Hall:

As maneiras pelas quais os negros, as experiências negras, foram posicionados e sujeitados nos regimes dominantes de representação surgiram como efeitos de um exercício crítico de poder cultural e normalização. Não só, no sentido “orientalista” de Said, fomos construídos por esses regimes, nas categorias de conhecimento do Ocidente, como diferentes e outros. Eles tinham o poder de fazer com que nos víssemos, e experimentássemos a nós mesmos, como “outros”. Todo regime de representação é um regime de poder formado, como lembrou Foucault, pelo binômio fatal “conhecer/poder”. Mas esse tipo de conhecimento não é externo, é interno. Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de pessoas como o Outro de um discurso dominante. Coisa muito diferente é sujeitá-los a esse “conhecimento”, não só como uma questão de dominação e vontade imposta, mas pela força da compulsão íntima e a conformação subjetiva à norma. (HALL apud HOOKS, 2019, p. 30).

Ao discutir raça e representação<sup>3</sup>, hooks vai não apenas mapear o desenvolvimento de mulheres negras enquanto espectadoras, como também tensionar o status de universalidade da branquitude ao refletir em como a branquitude se olha, se representa e em como isso desemboca na maneira em que os negros se compreendem nos espaços simbólicos de representação. hooks traça um paralelo entre o lugar de espectadorialidade de mulheres negras e o olhar enquanto espaço punitivo e pedagógico da infância: onde o medo de olhar e a necessidade de ver coexistem. A autora comenta como essa prática de dominação pelo olhar se instaura como dinâmica remanescente ao período escravista. Para hooks, pensar nos recursos de dominação do olhar é identificar estratégias de controle e obediência, onde o mesmo olhar limitado, se torna espaço de transgressão e resistência. Outro ponto que hooks levanta, é sobre quando a maioria de pessoas negras teve acesso aos filmes e conteúdos da televisão norte-americana, o fez com

---

<sup>3</sup> Aqui me refiro especificamente ao capítulo 7 “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, p.182-203, do livro **Olhares negros: raça e representação** (edição 2019).

a consciência de que a mídia era um espaço de reprodução e sustentação de uma supremacia branca; onde encarar essas produções era encarar a negação da representação negra. Ela vai discorrer também nesse ponto, sobre como essa problemática permitia ao negro uma experiência até então não autorizada: a de encarar, de olhar os brancos, ainda que através da tela. Através da tela, podia-se experienciar um olhar ilimitado, que testemunhava não só as perspectivas brancas, como o próprio entendimento do branco sobre o resto do mundo (HOOKS, 2019, p. 185).

Transpondo para um cenário brasileiro, é possível então, reforçar a perspectiva de que a identidade cultural, no que diz respeito a sua representação, atua de maneira conectada ao conjunto de hábitos e códigos sociais de um povo. Sobre a questão do negro, é difícil desassociar sua representação da sua trajetória histórica no país, principalmente por se firmar como um lugar onde as desigualdades foram silenciadas em discurso público e perpetuadas na esfera privada (SCHWARCZ, 1998, p. 182). Isso se faz presente diariamente na cultura popular, na própria linguagem verbal, que se constitui também como forma de intensificar ideologicamente as disputas de poder, onde no caso, o lugar do negro dentro do imaginário coletivo é delimitado pela percepção do branco, ainda encharcada por uma cronologia escravocrata (MARTINS, 1995, p. 36). Nesse sentido, a representação é entendida aqui não como um conceito que delimita o percurso de análise e se sobrepõe ao filme; mas como um campo, que permanece um lugar de luta (HOOKS, 2019, p. 30), se relacionando com a possibilidade de pensar em um olhar para os objetos que não se pretende universal, justamente por corporificar o que a universalidade define enquanto outro do outro (RIBEIRO, 2017, p. 22).

Em um primeiro momento a intenção do presente trabalho era a partir da análise dos dois filmes mencionados, levantar algumas questões e entender até que ponto eles poderiam se aproximar, como poderiam se relacionar. O perigo iminente de uma abordagem anacrônica, sobretudo em relação à conceitos posteriores aos filmes tratados, tendo ambos inclusive uma diferença de vinte e seis anos em suas respectivas realizações, delineou caminhos que foram alertados na qualificação. Conjecturei inúmeros percursos que carregavam de antemão, teorizações e conceituações antes de me ater aos filmes. Para enfim compreender que a teoria deve servir ao filme, e não o contrário. Nesse sentido, foi preciso entender e estabelecer um horizonte onde o protagonista não seria o olhar negro e feminino diante dos objetos, mas o que os objetos permitem que o olhar negro e feminino perceba.

O debate em torno do conceito de representação utilizado pelo presente trabalho, serve

para contextualizar um lugar que permite fazer a junção entre uma perspectiva sociológica que percebe as identidades enquanto construção, entende como a questão étnica se relaciona com tal construção e valida a possibilidade de compreensão de olhares não hegemônicos. Isso serve, não para estabelecer o que se pretende extrair das análises, mas elucidar que o corpo que aqui irá mediar as possibilidades comunicacionais dos dois longas, é um corpo específico. Esse aspecto permite elaborar então a pergunta que se faz aos dois títulos que aqui são definidos como objetos de análise: afinal, o que esses filmes falam ao corpo negro?

Outro aspecto interessante que apareceu por vezes ao longo da elaboração da pesquisa, foi a ideia de mobilidade, a partir do momento em que havia uma dedicação em pensar na desconstrução de percepções fixas em relação aos objetos de análise. Do ponto de vista da análise fílmica, que requer a mobilidade como peça central do olhar para identificação daquilo que exige certo esforço para alcance, a posição de espectador comum se transforma em algo substancialmente mais pragmático, como menciona Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété em *Ensaio sobre a análise fílmica*:

Primeiro, porque a análise trabalha o filme, no sentido em que ela o faz 'mover-se', ou faz se mexerem suas significações, seu impacto. Em segundo lugar, porque a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las. (VANOYE, GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12- 13).

Mas também do ponto de vista teórico, na tentativa de estabelecer mecanismos a partir do contextual fílmico, que transitassem entre as dimensões da representação e da tradição, tendo como paratexto, a questão do negro. Pensei muito sobre como a ideia de mercado cinematográfico poderia se relacionar com um aspecto de aprofundamento dos questionamentos decorrentes da incidência da problemática em torno da representação e da tradição. Me perguntei sobre como o “mercado” poderia se relacionar com as perguntas que surgem a partir dessa investigação, na tentativa de tentar inserir as obras em uma reflexão que pudesse entender suas aproximações e seus distanciamentos. E entendi que essa preocupação, me colocou em um lugar confuso, onde eu não sabia mais especificar o que de fato eu estava vendo e o que os filmes poderiam me permitir ver. Esse percurso desembocou em uma percepção de mobilidade que ultrapassa a elaboração conceitual da abordagem. Tomemos como exemplo o próprio trabalho do Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo. Sua dissertação *Argumento*

*e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*, defendida no Programa de Pós Graduação de Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, em 2006, recentemente publicada<sup>4</sup> como o livro *Alinor Azevedo e o Cinema Carioca (2022)*, permite um aprofundamento elaborado dos aspectos que formalizam um pensamento historiográfico, a partir da obra de um dos principais roteiristas do cinema brasileiro, através de uma abordagem que compreende aspectos de produção, distribuição e recepção crítica. É este trabalho que permite o resgate de um filme como *Também Somos Irmãos*. E possui detalhadamente elaborações específicas na busca por fontes que deem conta do contexto da obra, encarando como a questão racial aparece no trabalho do roteirista. O ambiente acadêmico permite a possibilidade de diferentes formas de abordagem de um mesmo objeto, assim como o próprio cinema requer em sua dinâmica um aspecto subjetivo de elaboração daquele que se coloca diante do filme. Tendo isso em mente, a ideia de mobilidade reforça a intenção de elaborar através da análise filmica, aquilo que os filmes revelam ao olhar negro. Este trabalho não pretende se aprofundar em questões de ordem de produção, distribuição e gênero, mas se desdobrar no que os filmes revelam sobre o corpo negro, através de uma perspectiva que lida com aspectos sociológicos.

Nesse sentido, para elaboração de um método de análise, foi preciso resgatar a ideia de interseccionalidade trabalhada pelo feminismo negro (AKOTIRENE, 2018, p.14). A interseccionalidade permite perceber, dentro de um debate feminista, os sistemas múltiplos de opressão que subjagam diferentes corpos de diferentes formas, assim como os marcadores presentes:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2018, p.14).

É importante reforçar que esse conceito também ocupa o debate mencionado na obra de Ribeiro (2017, p. 16), onde a universalidade é compreendida como reflexo de dominação exercida pelo hegemônico. Da mesma forma que Ribeiro questiona uma suposta neutralidade do pensamento científico, Akotirene confronta a ideia de um feminismo hegemônico e homogêneo, reforçando que a categoria do feminino carrega em si múltiplos corpos, e esses corpos se organizam à partir de uma dinâmica que torna visível diferentes atravessamentos

---

<sup>4</sup> Neste trabalho, utilizei como referência a dissertação do Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo.

estabelecidos pelos sistemas utilizados para manutenção não só do patriarcado, como também do racismo, da heteronormatividade e dos modelos econômicos vigentes. A articulação dos modernos aparatos coloniais mencionados por Akotirene, resulta na percepção da quebra da universalidade do feminino. Por mais que o enfoque da autora seja pensar nesse conceito em uma análise que versa sobre questões de ordem legal ao se aprofundar em questões penais e jurídicas, para o presente trabalho, é importante entender raça, gênero e classe, como sistemas múltiplos de opressão, ou seja, aspectos que materializam as complexidades em torno dos indivíduos. Nesse sentido, a metodologia de análise fílmica construída pelo trabalho, articula categorias como raça, classe e gênero, para entender como os corpos negros são representados nos objetos. Para isso, a análise dos filmes se organiza em tópicos que abordam *território, trabalho, raça, gênero e religião*. Há também uma reflexão que trata a ideia de *isolamento* nos filmes.

A bibliografia utilizada para posicionar a abordagem da pesquisa nesse território que permite a compreensão dos conceitos enquanto disputa de poder, é elaborada a partir de *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992) de Stuart Hall e *O filme e a representação do real* (2006) de Cristiane Freitas Gutfreind.

Para elaboração da análise, foram utilizadas como ferramentas, as propostas de *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994) de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, *Lendo as Imagens do Cinema* (2009) de Laurent Jullier e Michel Marie, *Como analisar narrativas?* (1991) de Cândida Vilares Gancho e sobretudo, *Film Theory and Approaches to Criticism, or, What did that movie mean?* (2016) de Christopher P. Jacobs. As contribuições de Vanoye e Goliot-Lété, de Laurent Jullier e Michel Marie e de Gancho, permitiram a elaboração de como se colocar em relação ao referencial fílmico, como terminologias de linguagem do filme enquanto material. Já Jacobs, pode contribuir na elaboração de uma proposta de análise que vai pensar a representação por um viés sociológico.

Sobre a questão do negro, algumas referências constantes se apresentam em *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade* (1998) de Lilia Moritz Schwarcz, *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia* (2003) do Prof. Dr. Kabengele Munanga, *Racismo Estrutural* (2018) de Silvio de Almeida e na tradução publicada em 2008 de *Pele Negra, Máscaras Brancas* de Frantz Fanon. Perspectivas que vão ajudar a posicionar essa discussão no campo da imagem, como *A cena em sombras* (1995) de Leda Maria Martins, *Olhares negros: raça e representação* (tradução de 2019) de bell hooks, *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro* (2017) Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues, *Imagens do negro na cultura brasileira: considerações em*

*torno do cinema, teatro, literatura e televisão* (2011) de Arthur Autran, e *O negro brasileiro e o cinema* (2011) de João Carlos Rodrigues.

A pesquisa se organiza em três capítulos. O primeiro, retoma a questão do negro no Brasil, assim como sua representação. O segundo capítulo é dividido em três subcapítulos e apresenta o primeiro eixo de análise filmica, que aborda *território e trabalho*. O segundo eixo de análise filmica é o terceiro capítulo, que dividido em três subcapítulos, articulando *raça, gênero e religião* e *isolamento do sujeito*. Por fim, a conclusão da pesquisa. Os anexos incluídos no final do trabalho apresentam um resumo descritivo dos filmes e servem de material de suporte para a leitura e a compreensão geral das discussões tratadas.

## CAPÍTULO 1

### AQUILO QUE OS FILMES TRANSBORDAM

A linguagem da cultura visual se estabelece enquanto uma linguagem narrativa, onde os signos, discursos e desdobramentos do real, insuflam uma dicotomia entre subjetivações e acepções que visam mapear e indicar as práticas sociais que possibilitaram a produção dessas imagens (METZ, 1972, p.127). O cinema e o audiovisual, assim como a fotografia, a pintura, o teatro, as fanzines e os quadrinhos; são materiais que se apresentam, objetivamente, como produções que refletem vivências, sobretudo circunscrevem-se enquanto documentos, perspectivas. Esse aspecto que endereça determinada obra a um contexto, se sobrepõe de maneira a coexistir com as suas possibilidades criativas: não oferecem apenas prerrogativas sobre gênero, tendências estéticas, superações técnicas ou formais. Para além dessas questões, um pano de fundo está sempre presente a dialogar com essas múltiplas formas de experienciar o pensamento artístico. Não só na arte, como nas ciências sociais. Nesse aspecto, é importante retomar as considerações de Ribeiro (2017, p. 33). Para a autora, as áreas de produção de saber, em especial a academia, precisa abrigar discursos que se entendam enquanto perspectivas endereçadas, e não verdades universais. Não se trata da autoridade de quem fala, mas entender que o que se fala, representa e aborda, tem um ponto de partida, um contexto e, portanto, um ponto de vista. O caso em torno do negro nessa corrente de fluxos simbólicos, é que a ele foi dada uma imagem, um discurso e uma representação que são tidas como verdades únicas: a percepção do branco, historicamente, é uma percepção universal, justamente pelo branco ocupar na sociedade um lugar de poder e dominação instituídos pelas narrativas históricas hegemônicas. A discussão que Ribeiro aponta é importante nesse caso, principalmente no que diz respeito ao entendimento de que todo discurso carrega em si um endereço histórico, seja ele projetado enquanto verdade universal ou não.

A situação do negro, ao visualizar a si mesmo pela representação, se nivela e identifica por uma imagem que traduz não o quê ou como ele deveria ser, mas como o constroem na tela. Essa construção mediada faz com que a representação violenta e fragmente sua identidade por um entendimento do que é ser negro, definido por uma agência branca. O projeto de embranquecimento da sociedade, que usa como ferramenta não só o mito da democracia racial, mas o apagamento e a invisibilidade desses indivíduos, detém uma produção de imagens e textos que tensionam essa intenção, a partir do momento em que opera em como esses mesmos

indivíduos vão construir uma memória identitária e mediar o que compõe as características de ser como são.

No Brasil, especificamente, a tradição eugenista e higienista se amplifica dentro do conceito de miscigenação evocado pelo projeto de embranquecimento da população (SCHWARCZ, 1998, p.177). Se o desenvolvimento e o progresso resultam em um ilusório embranquecimento, a negritude é arcaica. É a materialização do atraso, o atraso da negação do ideal eurocentrado. A imagem do negro simboliza a imagem múltipla da negação: negação de quem constrói essa imagem e não pertence ao hegemônico, negação de personalidade ao negro que lê essa imagem, pois é reduzido à construção do branco sobre a sua subjetividade. Mas ainda mais importante do que isso: Schwarcz vai esmiuçar os instrumentos de apagamento narrativo em prol de um projeto que se apresenta como democracia racial, mas que, na prática retifica uma vivência onde a identidade negra é imagetivamente suprimida, quando não subjugada e excluída. Mas ainda, além da imagem, é preciso pensar na palavra, que também instrumentaliza o mito da democracia racial na perpetuação de violências simbólicas verbais:

No Brasil, a linguagem cotidiana oferece um dos melhores, ou piores, exemplos desta prática, por meio de um código específico que define a significância convencional e ideológica do signo negro. Através do uso sistemático de vocábulos, provérbios e expressões populares, cuja carga semântica está, simbólica e arbitrariamente, carregada de conotações pejorativas, o racismo brasileiro exercita-se numa linguagem violenta, que inscreve o preconceito como norma e marca seu objeto referencial como símbolo negativo, veiculando um saber e uma verdade internalizados na práxis social. (MARTINS, 1995. p 36).

A sociedade brasileira não apenas se organiza de maneira a invisibilizar historicamente a identidade do negro como também, busca apagar esses mecanismos de invisibilidade. De maneira que tudo se apresenta a partir de uma organização que replica o racismo através de três vias: individualista, institucional e estrutural (ALMEIDA, 2018, p.24). Schwarcz comenta sobre no Brasil, em esfera privada, identificar-se com ideologias de cunho higienista e racista não parecer ser um problema para os indivíduos, mas apenas uma correlação com a estrutura vigente. A questão da compreensão de uma realidade racial diversa é veiculada como uma característica natural do país, através da miscigenação, mas não o é:

A situação aparece de forma estabilizada e naturalizada, como se as posições sociais desiguais fossem quase um desígnio da natureza, e atitudes racistas, minoritárias e excepcionais na ausência de uma política discriminatória oficial, estamos envolvidos no país de uma “boa consciência” que nega o preconceito ou o reconhece como mais

brando. Afirma-se de modo genérico e sem questionamento uma certa harmonia racial e joga-se para o plano pessoal os possíveis conflitos. Essa é sem dúvida uma maneira problemática de lidar com o tema: ora ele se torna inexistente, ora aparece na roupa de alguém outro. É só dessa maneira que podemos explicar os resultados de uma pesquisa realizada em 1988, em São Paulo, na qual 97% dos entrevistados afirmaram não ter preconceito e 98% - dos mesmos entrevistados - disseram conhecer outras pessoas que tinham, sim, preconceito. (SCHWARCZ, 1998, p.179-180).

A herança de um olhar colonial e escravista, delimitou ao negro, um lugar de oposição ao que o branco almeja através da dominação. Se o branco é o bom, o herói, o verdadeiro e o belo, o antagonismo aos seus valores simbólicos são aplicados aos corpos que compõem a ideia de outro. Isso pode ser desenvolvido tanto tendo como prerrogativa o trabalho de Schwarcz, que permite um instrumental que valide o discurso da democracia racial como um projeto de embranquecimento, tanto em relação à como a própria sociedade brasileira atuou após a abolição da escravatura, com o próprio desenvolvimento de uma política pública que transformou o discurso genérico da segurança em um instrumento para legitimar o genocídio da população negra (NASCIMENTO, 1978, p.134). A falta de políticas públicas que transicionasse uma massa de ex-escravizados à condição de trabalhadores livres, ao longo dos anos desembocou em uma trajetória que apesar de se vangloriar pela ausência legal de um *Apartheid*, como nos Estados Unidos e na África do Sul, criou estratégias jurídicas de subjugar a população negra à uma condição subalterna, de vulnerabilidade social, política, institucional e econômica. Desde a criminalização da vadiagem até a formação das favelas enquanto continuidade da humilhação e segregação do corpo negro no Brasil (NASCIMENTO, 1978, p.84).

No final do século XIX, com a abolição da escravatura, negros libertos, em grande número, deslocavam-se para as cidades à procura de oportunidades e quando lá chegavam não conseguiam ser absorvidos em atividades remuneradas. O crescimento do número de imigrantes, vindos tanto do interior do Brasil, quanto do exterior também contribuiu para o crescimento urbano desordenado. Capoeiras, que eram utilizados tanto por liberais, como por conservadores como uma milícia paramilitar, ficaram na República fora do controle das autoridades. Capoeiras, negros alforriados, imigrantes e pobres eram apontados pelos chefes de polícia como sendo os principais responsáveis pelo número cada vez maior de roubo, latrocínio e prostituição. A repressão dos capoeiras contou com a ação desmedida de forças policiais, que obtinham o apoio da imprensa e de moradores de classe média que contribuíam delatando os nomes e paradeiro dos capoeiras. (SANTOS, 2004, p. 145).

A partir desses aspectos, é possível perceber como a representação do negro permite que

duas questões apareçam: a de que a imagem do negro se relacionou historicamente e diretamente com a maneira que a sociedade o percebe e a de que o espaço de produção dessas imagens, também é um espaço que materializa o discurso resultante de um conflito social, através dos corpos que puderam ocupar o lugar de construir narrativas no cinema e no audiovisual. O cinema surge enquanto atividade e experimentação a partir da Revolução Industrial, em um contexto não só positivista, mas também do protagonismo da burguesia enquanto mediadora de descobertas tecnológicas (BERNARDET, 1980, p.7). Nesse sentido, é fácil compreender que para que o cinema se estabeleça enquanto atividade, há um corpo e um olhar em destaque. E neste trabalho, já mencionamos como a categoria daquilo que é universal e genérico, reflete disputas de poder e estratégias de dominação. Com a construção das imagens não é diferente, sobretudo se nos voltarmos para o contexto brasileiro.

João Carlos Rodrigues, em *O negro brasileiro e o cinema* (1988), traça uma análise da posição do negro dentro das produções cinematográficas, onde identifica a presença de arquétipos de representação do negro, que se aproximam de estereótipos bidimensionais. Para o autor, essa bidimensionalidade seria a presença do estereótipo que se relaciona diretamente com a visão do branco sobre o negro. O “preto-velho” e a “mãe-preta”, se relacionam diretamente com a imagem de pessoas negras idosas, em uma posição doméstica e de servidão, sob a prerrogativa de uma filosofia escravista de eterna devoção ao patrão. São personagens que não possuem nenhum objetivo que não perpassasse os objetivos dos brancos que o abrigam. A felicidade da “mãe-preta” é poder servir e satisfazer as vontades de seus patrões, que a consideram da família, apesar da cor. O “preto-velho”, apesar de supersticioso, é bondoso e possui uma ignorância que beira a inocência, mas assim como a mãe-preta, é marcado pelo conformismo e pela devoção aos brancos. São estereótipos utilizados em oposição ao imaginário do negro militante. A “mãe-preta” e o “preto-velho”, são domesticados e se adaptaram ao sistema de opressões de uma forma que não as enxergam. O “negro de alma branca” é um estereótipo que se constrói em cima do antagonismo que associa ao negro uma prerrogativa primitiva, e ao branco uma prerrogativa civilizada. O “negro de alma branca” tem estudo, trabalha, e se não fosse a cor, estaria completamente integrado à sociedade. Esse estereótipo de representação serve a um discurso meritocrático de ascensão individual, que ignora todos os atravessamentos sociais que colocam o corpo negro em vulnerabilidade. O “negro revoltado” é o que luta e não aceita a escravização. Esse arquétipo é muito utilizado em narrativas de época que remontam ao período escravista. Rodrigues menciona a figura do “negão”, que se ancora na violência e na sexualidade, em oposição à figura do “crioulo-doido”,

que possui uma comicidade infantil e é inofensivo. Ele menciona também dois arquétipos utilizados para a representação de mulheres negras, a “mulata boazuda” e a “musa”, e elas se diferenciam de maneira semelhante ao “negão” e ao “crioulo-doido”. A “mulata boazada” é a representação hipersexualizada da mulher negra de forma violenta e visceral, e a “musa”, apesar da beleza, personifica um ideal pudico e dócil. Entre outras identificações de estereótipos, o central no trabalho de Rodrigues é identificar as diferentes formas que os negros são representados dentro da construção de um olhar branco. De maneira que esses personagens aparecem comumente em uma posição coadjuvante e que suas construções são dificilmente complexas, justamente por se fixarem em uma camada superficial do lugar comum associado pelo branco ao negro. É curioso pensar que o número de arquétipos identificados por Rodrigues não é pequeno. E ainda assim, não dão conta de representar personagens com camadas mais complexas. Ainda, Rodrigues aborda como as representações serviram ao mito da democracia racial<sup>5</sup> e como a música e a religião se relacionaram com a representação do negro, como prolongamento da disseminação de preconceitos. O autor enumera realizadores negros e também traça uma reflexão sobre como o olhar do negro na figura de quem realiza, produz uma camada de complexidade adquirida pela vivência. E também comenta a representação do negro no cinema mundial.

O documentário *A negação do Brasil* (2000) realizado pelo cineasta e pesquisador Joel Zito Araújo, permite questionamentos acerca da representação do negro nas telenovelas brasileiras e é o resultado da tese de doutorado de Joel Zito na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, defendida em 1999. Sua pesquisa centraliza em um mapeamento cronológico a questão da representação do negro nas telenovelas brasileiras e para isso, conta com o depoimento e envolvimento de vários atores e atrizes que estiveram em afluência com esses títulos nas telas. Com uma narrativa que acolhe os atores para relatos contundentes sobre como os atravessamentos étnicos moldaram suas trajetórias profissionais, o documentário delimita as zonas entre o trânsito individual e o discurso coletivo moldado por uma perspectiva de dominação que se sobrepõe aos aparatos televisivos, mas que, a partir deles, é explicitado. Com uma hora e trinta e dois minutos de duração, o documentário narrado em primeira pessoa pela voz do pesquisador, mescla as imagens de arquivo e o registro das entrevistas pela remediação<sup>6</sup> e replicação estética do dispositivo televisivo de maneira a emoldurar as imagens

---

<sup>5</sup> Aquilo que Schwarcz (1998) aponta como um projeto eugenista transvestido de uma “imagem pacífica de povo”, evocada no Estado Novo.

<sup>6</sup> David Bolter e Richard Grusin falam sobre como a imediação se relaciona com a transparência, e a mediação - assim como posteriormente a remediação e a hipermediação, se vinculam ao sentido de opacidade e absorção

para o espectador, em um exercício metalinguístico e digressivo. Ao questionar a relação dos atores negros, circunscreve também a sua própria experiência espectral, assim como a de seus semelhantes. O documentário vai abordar a presença de personagens estereotipados e a subjugação dos negros a representações de servidão, seja em um recorte diegético colonial ou não; sobretudo a relação que os atores estabeleciam com esse diagnóstico. Artistas como Ruth de Souza, Léa Garcia, Zezé Motta, Maria Ceíça e Milton Gonçalves contam suas experiências, projeções, complexidades e subjetivações em uma dinâmica que apesar de apresentar os relatos de maneira individual, fala também sobre como a televisão enquanto espaço mercadológico, está em diálogo com as demais indústrias do mercado brasileiro, corroborando e sustentando uma estrutura de dominação evidentemente pronunciada. O documentário também toca em um ponto interessante a partir do momento em que reflete o papel pedagógico das imagens dentro de um discurso de dominação. O estudo de caso de Joel Zito, apesar de fazer um recorte temporal específico até a contemporaneidade de sua feitura, deixa um legado não apenas para inquietações em relação às condições de representações nas quais personagens negros se inserem, mas também para se pensar para além do elenco, como indivíduos negros percorrem em áreas de produção de imagens no mercado televisivo brasileiro.

Arthur Autran em *Imagens do negro na cultura brasileira* (2011) divide sua abordagem em três espectros: as formas tradicionais de representação do negro, as formas modernas e a autorrepresentação. Autran propõe uma análise que se inicia no racismo identificado no cinema silencioso, passa pela análise de uma abordagem paternalista, como a de *Sinhá Moça* (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953), problematiza a imagem do negro como representação do povo, e indica como a autorrepresentação pode romper com os estereótipos mencionados. Aquilo que Rodrigues comenta sobre os filmes dirigidos por pessoas negras e que Autran elabora a partir da ideia de autorrepresentação, de certa forma se relaciona com o conceito de lugar de fala (RIBEIRO, 2017, p.31-44). Os autores apontam como a vivência promove uma experiência que extrapola a reprodução de um imaginário que tem no negro a imagem daquilo que é tido como o outro, consolidado a partir do olhar do branco.

Em *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro* (2017), Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Rodrigues comentam sobre como o Cinema Novo representou

---

técnica do aparato enquanto linguagem: onde uma mídia se estrutura a partir das lacunas de outra e novas mídias são cooptadas e absorvidas como estética e forma em *Remediation. Understanding New Media* (2000).

a imagem do negro a partir do trabalho de David Neves<sup>7</sup> e Orlando Senna<sup>8</sup>. Eles discorrem sobre como o Cinema Novo rompe com a reprodução de arquétipos, mas ao centralizar e se orientar em uma perspectiva política, acaba por emular uma imagem onde, por mais que o negro gere identificação e esteja presente, seus atravessamentos étnicos são homogeneizados, quase em consonância com a imagem de brasilidade panfletada no Estado Novo, como personificação da ideia de povo em detrimento de um discurso de classe. É interessante pensar que existe uma discussão da representação do negro em narrativas de diretores brancos, e que isso por vezes, sugere uma compreensão de cinema negro ou assunto negro, até de fato o entendimento do cinema negro enquanto produto de diretores negros. Discutir a representação do negro no Cinema Novo não se faz sem a percepção de que havia uma insatisfação com a forma como o negro era representado nas chanchadas e nas produções da Vera Cruz “inconstante, se não estereotipada ou enquadrada pela ideologia da *democracia racial*” (CARVALHO e RODRIGUES, 2017, p.388). Havia uma tentativa de ruptura, mas ao mesmo tempo, o discurso do subalterno e do subdesenvolvimento abriram espaço para que personagens negros saíssem do espectro de coadjuvantes, não deixou de produzir em si, um novo tipo de estereótipo. Os comentários de Carvalho e Rodrigues permitem pensar que, em algum grau, havia uma espécie de incompreensão do que seria a representação do negro e a temática negra; como se os filmes que abordavam por exemplo o racismo, pudessem compor uma genealogia do cinema negro, e não necessariamente a produção de diretores negros. O que os autores sublimam é justamente esse ruído, o que seria a abordagem da problemática racial e aquilo que seria de fato uma proposta de cinema negro. Esse debate se relaciona com aquilo que Autran menciona ser o negro como representação do povo. E nesse sentido, permite pensar que mesmo que um filme de um diretor branco aborde a temática racial e tenha protagonistas negros, ainda é uma fabulação decorrente de um imaginário, de um olhar, que é branco.

Todos esses trabalhos ajudam imensamente a entender a vulnerabilidade da imagem do negro e sua representação. Carvalho e Rodrigues, ainda que estejam falando no recorte mencionado sobre uma discussão acerca do Cinema Novo, me permitem pensar no meu lugar enquanto diretora negra. Dirigi em 2019 o curta-metragem *Nó no Couro*, como parte prática do trabalho de conclusão de curso na graduação de Cinema e Audiovisual. O filme é um documentário em primeira pessoa em que eu testemunho como o racismo atravessou minha

---

<sup>7</sup> *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*. Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição, Rio de Janeiro, ano 10, n.47, p.75-81, 1968.

<sup>8</sup> *O. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*. Revista de Cultura Vozes, ano 73, v.LXXIII, n.3, p.211-26, 1979.

socialização, tanto no meu círculo de amizades, quanto na minha autoestima. É onde eu abordo a injúria racial que eu sofri<sup>9</sup>, e seus desdobramentos judiciais. Foi uma boa oportunidade de pegar toda a inquietação, o estresse pós traumático e a angústia e transformar em algo artístico. Dirigi ainda um documentário chamado *Makoomdoc* em 2020, onde registrei a atuação do coletivo artístico de jovens negros, periféricos e LGBTQIAP+ da cidade de Juiz de Fora, chamado Makoomba. Em 2020 também dirigi meu terceiro curta-metragem, chamado *Um tanto de um copo*, onde eu tento reconstruir a memória da minha avó paterna a partir dos relatos do meu pai. Eu sou uma mulher negra e, infelizmente e naturalmente, o racismo aparece nas minhas produções. Mas não me inserem em uma categoria de cinema negro pela temática, e sim porque negra sou. Eu tenho ainda muitas coisas para tematizar em meus filmes e o cinema que eu faço não deixará de ser negro. Porque não é o racismo que define as pessoas negras. O racismo é uma opressão sistematicamente elaborada enquanto ferramenta de manutenção de uma estrutura hegemônica. Se a branquitude não se define por suas tecnologias de dominação, os negros também precisam de espaço para elaborarem questões que não se limitem a uma temática única. Esta pesquisa versa sobre o que os filmes brasileiros elencados falam ao corpo negro.

O próximo capítulo aborda os primeiros tópicos de análise, elaborados a partir do conceito de interseccionalidade<sup>10</sup>. Nele iremos verificar como os filmes podem ser compreendidos e discutidos a partir de conceitos como *território e trabalho*.

---

<sup>9</sup> Em 2018, Abraão Fernandes - então conselheiro tutelar do município de Juiz de Fora - me enviou mensagens de ódio e de cunho racista através do *Facebook*. Isso ocorreu após ele encabeçar um ataque contra a Universidade Federal de Juiz de Fora, a partir da circulação de um vídeo realizado pela Secretaria de Comunicação da entidade, em que o artista Nino de Barros interpretava a *drag-queen* “Femmenino” e apresentava um programa no Colégio de Aplicação João XXIII. O vídeo foi utilizado pelas páginas de Jair Messias Bolsonaro como combate ao que seus seguidores instituíram como “ideologia de gênero”. Abraão Fernandes orquestrou um ataque à página profissional do artista Nino de Barros, do qual sou amiga, convocando seus contatos para saírem com lâmpadas e porretes para violentarem a população LGBTQIAP+ juizforana. Após confrontá-lo por utilizar um perfil associado ao Conselho Tutelar para propagação de ódio, recebi as mensagens privadas com as injúrias. Eu validei a veracidade do conteúdo das mensagens em cartório e após registrar a ocorrência, foram abertos dois processos: na esfera civil o Ministério Público me representou em um processo de injúria racial e na esfera trabalhista, no qual a Prefeitura de Juiz de Fora instaurou um processo administrativo contra o conselheiro, que foi exonerado e teve a cassação de seus direitos políticos. Esse percurso durou cerca de um ano de tramitação. Na esfera civil, por ser réu-primário, Abraão Fernandes optou por um acordo, onde teve que pagar uma multa ao Fórum, não pôde sair de Juiz de Fora e nem mudar de residência durante período estipulado pela promotoria. No processo administrativo, foram descobertas denúncias administrativas anteriores contra ele, onde ficou comprovada sua omissão enquanto conselheiro tutelar em casos de abuso infantil e violência doméstica. Minha imagem estampou algumas matérias de jornais local e eu fui posteriormente diagnosticada com estresse pós-traumático.

<sup>10</sup> Retomando a categoria apontada por Akotirene enquanto articulação de sistemas múltiplos de opressão (2018, p.14).

## CAPÍTULO 2

### ONDE O MUNDO ME POSICIONA

#### 2.1- Territórios

A escolha por pensar em como os filmes apresentam os seus territórios, demanda uma pequena introdução. Cândida Vilares Gancho (1991, p.17), sistematiza os mecanismos que compõe a narrativa, a fim de uma elaboração instrumental que permita a percepção dos aspectos que consolidam uma estrutura. Nesse sentido, Gancho discorre sobre conceitos como espaço e ambiente, sendo o espaço relacionado à ideia de lugar e o ambiente, suas características sociais, subjetivas e econômicas. É sobre a descrição da ambiência diegética. Aqui, vale retomar o ensaio de Vitor Zan (2022), onde o autor se debruça sobre a conceituação e diferenciação de espaço e território. Da mesma forma que para Gancho esses termos se relacionam, ainda que não chegue a usar a palavra território, para Zan, existe uma questão central no que o significado de território implica:

Como o lugar, mas diferentemente do espaço, o território é uma produção humana. Sem ser ocupado, transformado, possuído, representado ou controlado por indivíduos, um espaço será dificilmente considerado um território (...). O espaço seria a matéria-prima a partir da qual o território é fabricado, e sua fabricação compreende uma série de operações. (ZAN, 2022 p.12 -13).

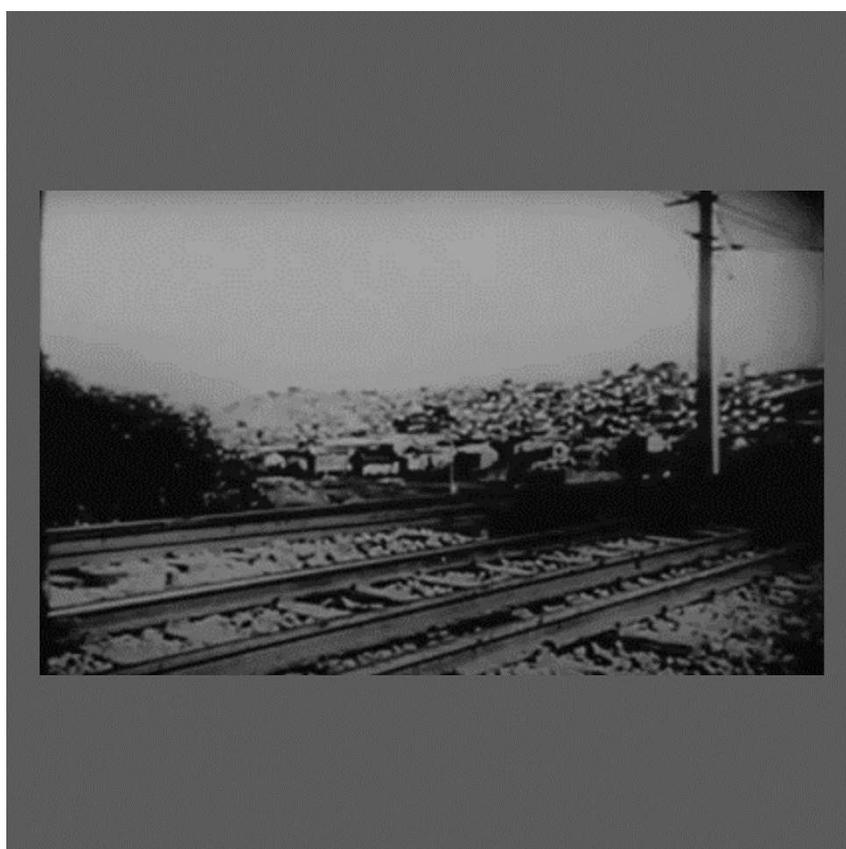
Pensar sobre como os objetos de pesquisa apresentam o espaço na narrativa, poderia não dar conta de todos os aspectos sociais implícitos. A partir do momento em que nos propomos a pensar em território, a compreensão de que a existência desse espaço não é natural e sim resultado da ação humana e de um sistema de opressão, permite perceber de forma mais profunda os significados sociais, políticos, culturais e simbólicos que essas imagens podem alcançar. O espaço parece ser um sinônimo para a ideia de território (GANCHO, 1991, p.17) mas é justamente a ideia de território que torna implícita a agência que faz com que essa localidade seja resultado de como as cidades se desenvolvem e lidam com os grupos sociais presentes.

*Também Somos Irmãos*, começa com uma sequência de planos descritivos do lugar onde os personagens principais habitam<sup>11</sup>. Após as cartelas referentes às companhias produtora e distribuidora, os créditos de elenco e equipe técnica, se sobrepõem à sequência de

---

<sup>11</sup> Remeto o leitor ao *Anexo 1*, que apresenta o resumo da ação do longa-metragem *Também Somos Irmãos*.

apresentação da favela, com quinze planos que compõem uma ambientação da rotina daquele lugar: a arquitetura complexa e mal planejada das ruas não pavimentadas; a simplicidade das casas; crianças que correm, mulheres equilibrando latas em suas cabeças; a profusão de pessoas distintas que se aglomeram e coexistem. A câmera fixa em planos gerais orienta o olhar do espectador. Os créditos encerram com a marca da Atlântida e a frase: “Qualquer semelhança com pessoas, fatos ou firma terá sido mera coincidência.”. Em um corte, percebe-se a paisagem da favela em um plano distante, onde a linha do trem aparece margeando aquele horizonte particular.



*Figura 1 | Linha do Trem*

O plano geral da favela dialoga com a ideia de indicar onde fica o cenário formado pelos fragmentos cotidianos apresentados. Eles só existem ali, além da linha do trem, à margem, na periferia daquilo que compõe o ambiente urbano planejado. E a história a ser contada, ao mesmo tempo em que para existir, se movimenta para além dos limites da linha do trem, também demanda do espectador o mesmo esforço para tornar visível uma realidade apartada. Maeli Santos Calmon, em *O Genocídio Do Povo Negro No Brasil De Abdias Do Nascimento Ao Mapa*

*Da Violência* (2020) delimita esse espaço, retomando a conceituação de Nascimento:

As favelas apresentam a continuidade da humilhação social do negro no Brasil e, além disso, reforça a desmistificação da democracia racial e aponta outra forma segregacionista de violentar a este grupo étnico no país. Nascimento (1978) define a favela como moradias abaixo das necessidades mínimas de higiene e conforto humano habitado pela população negra. É na favela e nas periferias das cidades que se traça a cena da violência que secularmente vem acometendo a população negra, na qual a violência policial é recorrente e os seus moradores são os alvos principais de uma das armas institucionais mais populares de um país que decretou 'Guerra às drogas' e com essa justificativa aprisiona e mata jovens negros. (CALMON, 2020, p. 150).

A sequência costura fragmentos visuais que compõe a espacialidade da favela, assim como a atividade dos moradores. É uma introdução descritiva do ambiente em que veremos o primeiro personagem do filme a ser apresentado, Miro (Grande Otelo), fugindo da polícia. Mergulhamos na história com esse direcionamento territorial, e já seria o suficiente para a compreensão de que o lugar que vemos, é uma favela. Mas a presença do plano da linha de trem, revela um olhar que adiciona uma informação ao espaço que se vê, como uma nota discursiva sobre esse território, revelando a compreensão de sua posição na sociedade. Outro aspecto interessante, o plano que dá início à sequência da perseguição policial, após a linha de trem, onde já estamos dentro da favela: há um homem que anda pela rua e entra em um barracão. No momento em que ele entra, a câmera se move lateralmente e revela Miro, em primeiro plano. A partir do momento em que Miro é enquadrado, toda a perseguição policial irá se desenvolver nos planos seguintes, mas aqui cabe uma observação: o plano poderia começar já com Miro em quadro, sem a necessidade de revelar o trânsito de um outro homem que também mora na favela, mas faz com que o espectador testemunhe uma ação que não é central para a trama, ainda que por alguns segundos. A favela *acontece* independente da presença de Miro. A história de Miro é uma escolha dentre tantas outras que ali também residem. A questão aqui é que a apresentação do território é feita por uma sequência de planos fixos, que alternam descritivamente, o movimento das pessoas que compõem esse lugar, de maneira a trazer o espectador para dentro desse espaço.

Outro aspecto descritivo do território ambientado no filme aparece em uma sequência posterior à introdução, quando Renato (Aguinaldo Carmargo) sai de casa para ir à festa de formatura. O reconhecimento da conquista de Renato pelos moradores do bairro e amigos vizinhos é tamanho que as pessoas se mobilizam para distribuir tábuas pelo caminho lamacento para que Renato não danifique sua roupa, após Rosália (Neusa Paladino) demonstrar

preocupação com a lama no chão. A câmera acompanha a agitação, em uma montagem que alterna a ação dos personagens com diálogos de moradores que observam de suas janelas. Miro também observa a movimentação das pessoas em felicitar o irmão.



*Figura 2 Vizinhos ajudando Renato*

Já *As Aventuras Amorosas de Um Padeiro* começa<sup>12</sup> com um plano longo e médio do alto de uma igreja, a partir de um movimento de câmera panorâmico, de cima para baixo. Ao passo que a porta da igreja é enquadrada, um sujeito corre e passa por alguns transeuntes - e a câmera o acompanha em um leve movimento à esquerda, onde nota-se em quadro seu diálogo com outro homem, Cazuzza, abaixado atrás de um carro estacionado. O personagem avisa ao segundo, que Mário (Ivan Setta) está vindo.

---

<sup>12</sup> Remeto o leitor ao Anexo 2, que apresenta o resumo da ação do longa-metragem *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*.

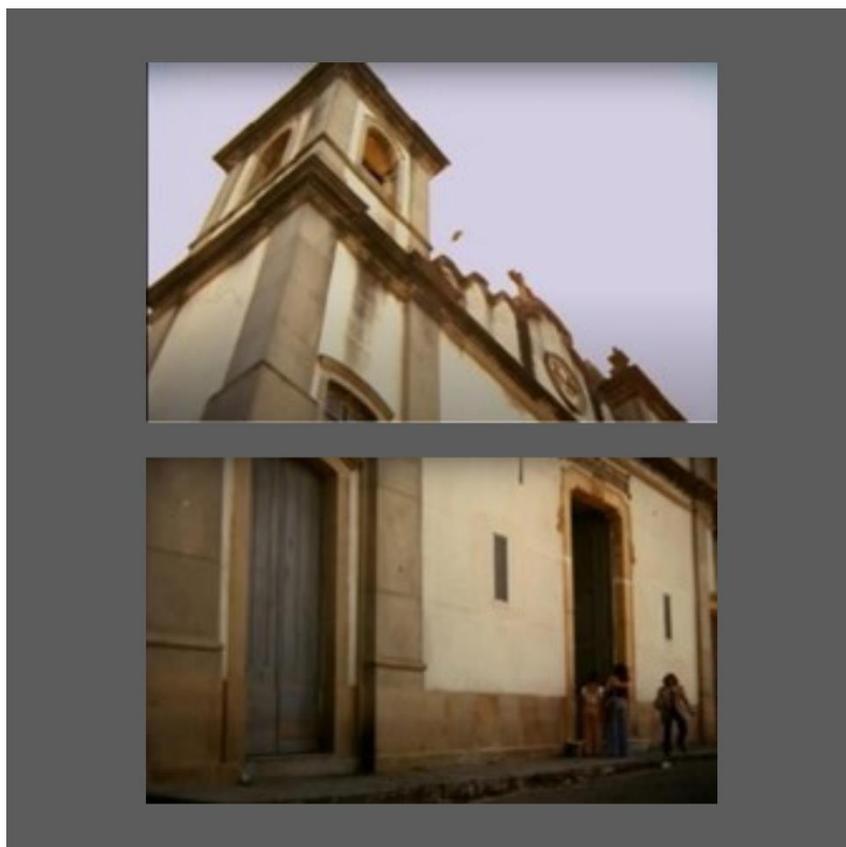


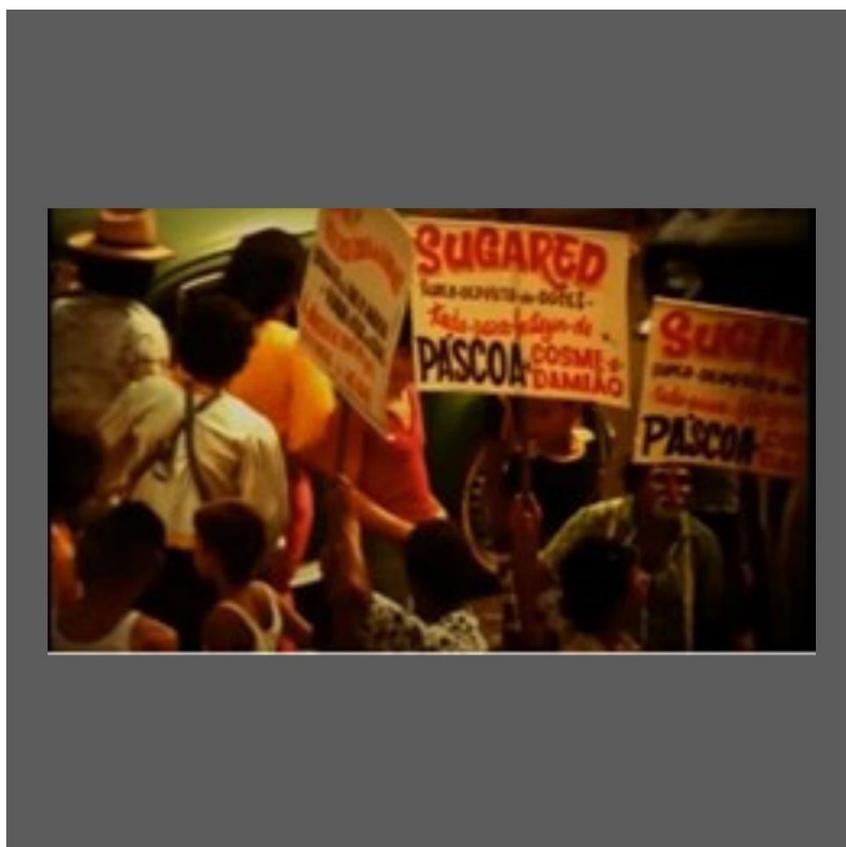
Figura 3 Porta da igreja

Em seguida, a câmera revela em um plano americano, a caminhada dos noivos Rita (Maria do Rosário) e Mário com um leve movimento à direita: o casal atravessa um portal em direção à saída, onde é surpreendido por convidados, em sua maioria mulheres, que comemoram jogando arroz nos noivos, mas um aspecto chama atenção: não há nenhuma pessoa negra. Apesar da sequência representar um casamento, isso se faz sem a exibição do interior da igreja. Não há altar. A igreja é vista de fora e quando os noivos recebem os cumprimentos, é na saída da mesma. O único ritual que o espectador presencia é a chuva de arroz. O distanciamento dos personagens de toda essa ambiência interna da igreja, talvez já indique uma questão: essa história acontece fora da igreja, indicando um olhar crítico ao que o matrimônio representa. O interessante é pensar que se, por um lado, *Também Somos Irmãos* aponta o território e sinaliza ao espectador que é preciso entrar nesse lugar, *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, aponta a igreja e se afasta, em um movimento contrário ao anterior<sup>13</sup>. O céu, recortado pela torre da

---

<sup>13</sup> É interessante pensar que em *Também Somos Irmãos* a igreja aparece como um lugar que reforça o racismo da trama. Renato busca Marta na porta da igreja, mas nunca é visto dentro da mesma. Tanto nas sequências em que busca Marta quanto na cena final, em que Marta rejeita sua amizade. A igreja, assim como a casa de Requião, é um espaço do qual Renato é apartado.

igreja, só é visto nos primeiros segundos do plano mencionado. E a cena seguinte explica um pouco melhor o território apresentado pela narrativa. Ao mesmo tempo em que a história de Rita e Mário, apesar de começar no momento de seu casamento, não apresenta as imagens da cerimônia e sim dos cumprimentos dos noivos e trajeto no carro, temos a apresentação do território que é central na narrativa: o subúrbio. Depois de receberem os cumprimentos na igreja e entrarem no carro, Rita e Mário se movem pelo subúrbio, em uma sequência que transita entre o carnavalesco e o circense. Perna de pau, banda, trânsito de carros, ambulantes, cor, barulho, placas de vendas: tudo isso preenche o quadro, em uma profusão de elementos e pessoas, que dão a sensação de uma multidão heterogênea. Diferente de seus convidados, a multidão é repleta de uma infinidade de corpos, de todas as cores, inclusive, negros. E no meio desse retalho de fragmentos, as cartelas com os créditos iniciais do filme, sobrepõem a paisagem.



*Figura 4 Multidão na rua*

Nesse sentido, ambos os filmes apresentam através das imagens sobrepostas pelos créditos iniciais, o território que irá ambientar as respectivas histórias. A história de Miro e Renato acontece na favela, assim como a história de Rita e Mário acontece no subúrbio. Então,

é interessante pensar em como também este território se relaciona com uma perspectiva periférica aos centros urbanos. Como pontua William Héctor Gómez Soto em *Subúrbio, periferia e vida cotidiana*:

O subúrbio representaria um espaço intermediário entre a cidade e o campo. A este espaço corresponde uma consciência social híbrida e indefinida. Uma manifestação de extremos e desencontros. De um lado o moderno que irrompe, de outro, o antigo e tradicional que ao contrário de desaparecer, permanece e faz parte de uma totalidade. O moderno e o tradicional não são antagônicos, mas se complementam. (SOTO, 2008, p. 114).

Soto menciona a diferença entre os conceitos de subúrbio e periferia, por uma necessidade de distinguir um espaço de oposição à urbanização degradada, ou seja, das habitações precárias marcadas pela falta de infraestrutura. Segundo Simone Pallone (2005, p. 11) no Rio de Janeiro o subúrbio pode ser considerado como um lugar onde há um serviço de transporte urbano, como o trem, que abrigaria classes sociais mais pobres. Apesar dos filmes apresentarem territórios diferentes, ambos estão posicionados fora de um ambiente central de planejamento urbano. As histórias que os filmes nos contam são histórias que falam de tipos específicos de territórios, em que socialmente, naturaliza-se a presença de pessoas negras. Essa percepção retoma a perspectiva abordada por Fernanda Lira Goes *et al.* no *Atlas das periferias no Brasil: aspectos raciais de infraestrutura nos aglomerados subnormais*:

A designação de realidades urbanas como periferia tem uma relação direta com a intensa e desigual expansão que as cidades então apresentaram, impulsionada por processos acumulados de abolição incompleta e abandono dos ex-escravizados, de migração rural-urbana, de industrialização e de expansão do terciário em escala nacional. A periferia, ao lado de outras nomeações, como os bairros ou cidades-dormitório, passa a ser um de seus desdobramentos socioespaciais majoritários, sendo também marcada por lutas e resistências pela vida na cidade. (GOES *et al.*, 2021, p.219).

Pensar no território é fundamental para entender que para além da delimitação de espaço e lugar, existe uma série de atravessamentos que se relacionam na formação e consolidação deste ambiente. Como aponta Zan:

Em certos filmes brasileiros recentes, como *O som ao redor* e *Que horas ela volta?* são sobretudo as habitações que aparecem de modo territorializado. Seus muros, grades, histórias, arredores, distâncias encarnam sobretudo conflitos de classe, mas também de raça e de gênero. O território fílmico é composto de modo a tornar visível, em situações concretas, disputas sociais de diferentes ordens. Essas duas ficções focalizam particularmente a relação entre patrões e empregados domésticos, e a desigualdade dessa relação, bem como o exercício de poder que ela implica, transparece nos hábitos mais banais, na forma de ocupar os espaços, na oposição, por exemplo, entre o quarto de empregada e o resto da casa (que reproduz no seio do lar a dicotomia entre centro e periferia). (ZAN, 2021, p. 16).

Ainda, quando pensamos em território, é possível, a partir da compreensão de que sua composição é resultado de uma série de fatores sociais, econômicos e políticos, procurar elementos que os filmes utilizam para ilustrar essas especificidades. Nesse aspecto, as manifestações culturais de um território também podem servir de marcador descritivo daquilo que é resultado de sua ocupação. Segundo Marilena Chaui:

A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano. (CHAUÍ, 2008, p. 57).

A partir da perspectiva de Chaui na revisão histórica da cronologia que o entendimento do conceito “cultura” sofreu, podemos perceber que as definições do que seria popular e erudito, primitivo e civilizado, refletem a maneira que os indivíduos se classificam a partir de como se organizam na sociedade, ou seja, espelhando suas disputas de dominação. Aqui, vamos pensar em como os filmes incorporam as manifestações culturais da favela e do subúrbio, respectivamente, no trânsito dos personagens, que, mediante os territórios elencados, já subentendem uma valoração por esses mesmos territórios refletirem as disputas que organizam o espaço urbano, assim como os indivíduos e suas percepções de mundo.

Em *Também Somos Irmãos*, isso é revelado em uma das poucas cenas em que vemos Requião (Sérgio de Oliveira). Nos deslocando para a sequência em que Marta (Vera Nunes) sai de casa para o passeio com Walter (Jorge Dória), chama a atenção um detalhe. Enquanto Marta

se arruma, Renato e Hélio (Agnaldo Rayol) cantam o samba-canção composto por Renato, no jardim, ao lado da mangueira. Marta desce, conversa com o tio e o rapaz, e o casal sai de casa. Ao entrarem no carro, Marta troca algumas palavras com Hélio, entra no carro e vai embora. O menino continua na companhia de Renato, que o convida a continuar tocando e cantando. Nesse momento Requião aparece na porta e manda o menino entrar, concluindo com um “chega de sambinhas”. Hélio entra e vemos Renato sozinho com o violão.



*Figura 5 Requião chama Hélio para dentro*

Requião se refere ao samba como uma distração. Brincadeira, ou qualquer coisa que seja pequena. Fato é que do outro lado da linha de trem, onde as pessoas se protegem da lama com tábuas, o samba não é uma coisa pequena. Faz parte da vida daquele grupo social. No alto do morro o samba é apresentado como expressão do cotidiano. Ao nos deslocarmos para uma sequência posterior, quando os jornais em busca de Miro, procurado pelo assassinato de Walter, circulam. Na tela, vemos a capa do jornal que estampa a foto de Miro, apontado como autor do crime e procurado pela polícia. Com a trilha musical da canção cantada por Miro “A vida não vale nada” (Grande Otelo e Almeidinha), a câmera mostra os moradores da favela de noite, identificando o jovem no jornal. A forma como o filme mostra a proximidade que as pessoas

deste território possuem umas com as outras é revelada na mobilização e comemoração da formatura de Renato e também agora na identificação de Miro estampando a capa do jornal como procurado. Passando de mão em mão, a câmera indica a origem da música: Miro, junto à uma roda de samba, canta, até que um morador se aproxima com o jornal.



*Figura 6 Miro na roda de samba*

Em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* o subúrbio é marcado, desde a sequência com as cartelas de créditos iniciais, pela presença de uma aglomeração de pessoas. Nesse primeiro momento, na já citada sequência de abertura, há uma formação que emula o cortejo de um bloco carnavalesco. Essa dinâmica é retomada na sequência final, em que os personagens estão na praia ao redor da casa de Saul, para o “flagra” de Rita. Mas é perceptível, de toda forma, que durante o filme, os lugares públicos são sempre com um trânsito grande de pessoas. Há uma cena em que Rita e Marques (Paulo César Pereio) estão em um encontro, em um bar na beira da praia de Guaratiba. Rita se levanta para ir até a praia, observar de perto os trabalhos que estão sendo expostas e as pessoas pintando, desenhando e produzindo por ali. Antes de sair sozinha, ela chama Marques. Ele se recusa a ir para onde o povo está, dizendo ser coisa de

“paneleiro”.



Figura 7 Marques se recusa a acompanhar Rita

O engraçado é que Marques é um português (apesar de em uma cena, ter falado *motherfucker*). Em Portugal, paneleiro<sup>14</sup> tem uma conotação homofóbica. A questão é que, independente da percepção de Marques, as pessoas estão produzindo artisticamente de forma muito espontânea, na beira da praia. Na sequência de encerramento quando Marques invade a casa de Saul (Haroldo de Oliveira) e percebe que ele está incorporado, ele se revolta com a macumba naquele horário, e conclui dizendo que é coisa de “negrada”.

A questão aqui é que tanto a religião de matriz africana quanto a arte, podem ser compreendidas enquanto manifestação cultural de um grupo social. As imagens do subúrbio, que descrevem um lugar de aglomerações, construções e um fluxo de veículos caótico, remete à paisagem de um território em efervescência, onde manifestações diversas coexistem, independente se pacificamente ou não. Em *Também Somos Irmãos*, o isolamento do território é mais concreto e o fluxo de pessoas diferentes em um mesmo espaço é inexistente. Mas o mais

<sup>14</sup> Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/paneleiro/2167/>

importante é pensar que as manifestações culturais existem, independente da validação de Marques em *As Aventuras Amorasas de um Padeiro* e Requião em *Também Somos Irmãos*. Elas fazem parte da descrição dos territórios apresentados.

## 2.2 – Trabalho

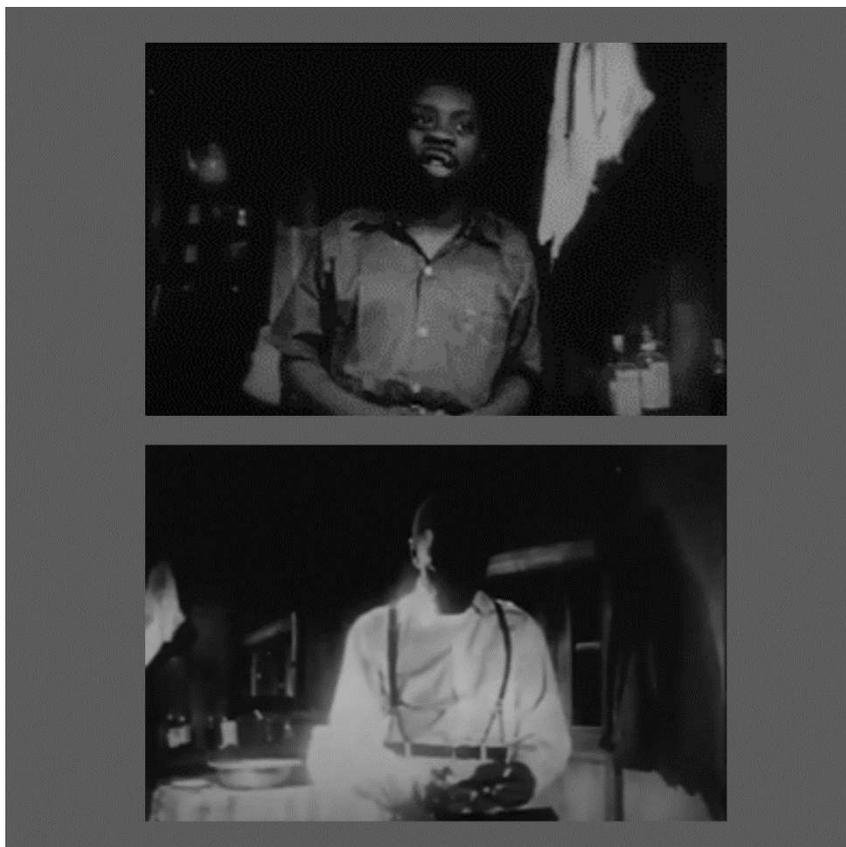
Neste momento, iremos abordar como os filmes apresentam a ocupação laboral de seus personagens. Mais ainda, como os filmes permitem perceber a relação que os personagens estabelecem a partir do trabalho que executam, por uma perspectiva simbólica.

Em *Também Somos Irmãos* acompanhamos Renato em dois momentos de sua trajetória profissional, na condição de estudante e no exercício fruto do seu estudo. O filme apresenta a trajetória profissional de Renato em arcos, onde o personagem se prepara para a formatura, seguida da festa de formatura em si e desembocando na atuação de Renato como advogado. Não se tem cena alguma que mostre Renato em aula, ou procurando emprego após a conclusão do curso. Mas há a cena de Miro desqualificando a capacidade profissional de Renato, antes da festa de formatura. Parece importante retomar esse ponto, pois ele irá dialogar com as imagens de Renato no fórum.

Na sequência da preparação para o baile, enquanto Rosália passa seu paletó, Renato procura em casa por sua gravata. Impaciente no quarto, é observado por Miro que infantilmente confia ao irmão a sua partida, por respeito à posição de Renato e desejo de não o atrapalhar com sua vida errante. Renato, nitidamente tenso por outros motivos, se irrita com a fala de Miro que ao se sentir desafiado, substitui o discurso anterior por uma série de ofensas na tentativa de diminuir a capacidade profissional do irmão, o colocando na categoria “advogado de porta de xadrez”. A câmera revela a movimentação de Renato, se move de maneira a enquadrar Miro, e em Miro permanece a partir da efervescência de sua fala. Ao rebaixar Renato, Miro permanece sozinho em quadro e a sequência termina com um corte, e o enquadramento de Renato sozinho, que apesar de ter encontrado sua gravata, demonstra a decepção com as palavras do irmão. A câmera enquadra ambos os irmãos, Renato ri da possibilidade de um dia precisar defender o irmão judicialmente; Miro desfaz de Renato, argumentando que quando precisar de um advogado será um competente e de renome.

A próxima sequência em que os dois irmãos aparecem no mesmo cenário é justamente no tribunal. De fato, o primeiro trabalho de Renato como advogado é na defesa de Miro. No tribunal, vemos que diante do juiz e da promotoria, Renato argumenta a favor do irmão. Em um discurso firme, ele consegue a concessão de mais uma chance de liberdade ao acusado, após relatar a trajetória confusa e revoltada de Miro, dada as circunstâncias sociais apresentadas. A montagem alterna planos que revelam a performance de Renato diante do júri, planos fechados em Miro, planos fechados no juiz e contra-planos pela perspectiva do júri. Mas é interessante

perceber a inversão da postura dos irmãos na cena em que Renato se arruma para o baile de formatura.



*Figura 8 Miro e Renato discutem*



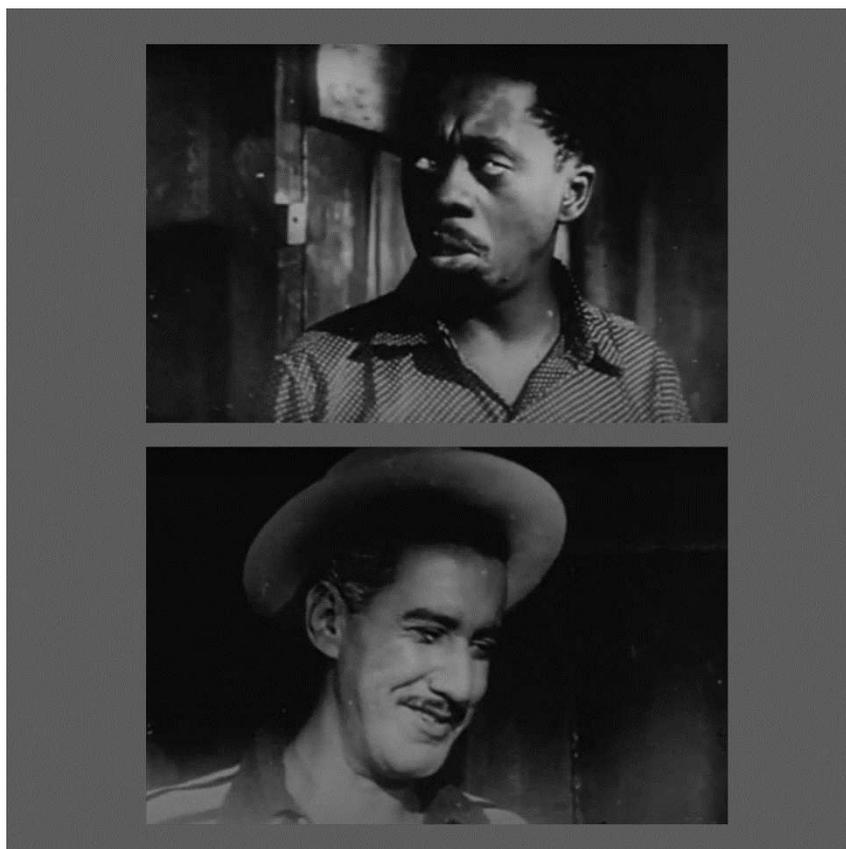
*Figura 9 Renato como advogado de defesa de Miro*

É curioso pensar na personalidade de Miro diante a situação. Após saírem da audiência e descerem as escadas do fórum, Miro expressa a admiração pela desenvoltura de Renato, como se a ocasião colocasse Miro em posição de prestígio pela sua malandragem. Enquanto o irmão mais velho recebe congratulações pela estreia de colegas de profissão, Miro agradece ao juiz pela oportunidade. O juiz seriamente pede que Miro agradeça ao próprio irmão, no que prontamente Miro refuta os laços de consanguinidade alegando ser estratégia retórica do advogado de defesa. Vemos as felicitações de Renato e o diálogo de Miro com o juiz ao pé da escada. A sequência termina com os irmãos na entrada do fórum e a certeza de que Miro permanecerá na delinquência. Mas o que cabe aqui é reforçar o desempenho de Renato que, apesar da postura do irmão e diante o reconhecimento dos colegas de profissão, se mostra um excelente advogado. O que retoma a ideia de propósito, em oposição à Miro, que cada vez mais seduzido pelo crime acusa no irmão um anseio de embranquecimento.

Cabe um olhar sobre a forma como Miro encara o trabalho. Como Miro pretende ascender através do crime, suas habilidades laborais e intelectuais são aplicadas nos esforços da transgressão. Miro verbaliza desde o início do filme, a sua ambição de se validar pelo crime.

Aqui, vale retomar duas cenas em que essa validação se evidencia amparada em uma percepção de maturidade.

Antes dos preparativos da festa de formatura de Renato há uma cena de Miro em um bar no morro. Miro se aproxima de homens que estão jogando cartas e cobra de um deles sua navalha. Um quarto homem mais velho que Miro, se aproxima na tentativa de aconselhar o jovem. Em sua experiência, alerta para as fragilidades e inconsistência de uma vida que flerta tão intimamente com o crime. A diferença da altura física dos personagens é clara, sendo Miro mais baixo que o colega mais velho. Na sequência, primeiro Miro está com os três jogadores de baralho em torno de uma mesa; depois o quarto homem se aproxima, em diálogo com Miro, e a câmera se movimenta para a esquerda, cortando um dos homens à mesa, dando destaque ao diálogo apresentado; quando Miro argumenta o motivo de precisar de uma navalha e seu colega mais velho discorda, após um corte, o enquadramento é frontal e apenas dos dois; quando o mais velho fala da solidão e que Miro deveria se apoiar em seu irmão e descartar o deslumbre com a marginalidade, Miro debochadamente o confronta sobre seu próprio passado glorioso e marginal. Nesse momento, segue-se o plano e contra-plano do diálogo. A câmera revela os personagens em primeiro plano. A ênfase nos rostos intensifica a mensagem: o mais velho alerta que Miro ainda é jovem para entender que a experiência só chega quando não se precisa mais dela enquanto Miro refuta a ideia de que seria um menino.



*Figura 10 Miro se exalta ao ser chamado de moleque*

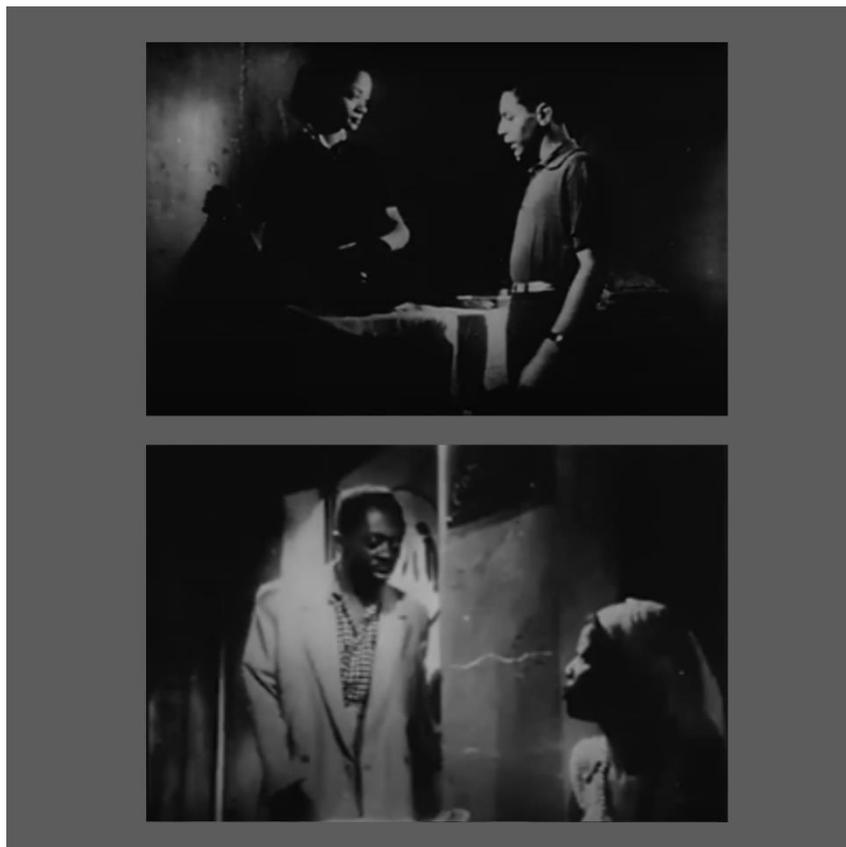
O interessante da personalidade de Miro é que, junto às injúrias raciais, como vemos no encontro com Walter no bar Continental, um aspecto que sempre parece preponderante em seus rompantes reativos é o de o chamarem de moleque, ainda que seu apelido seja Moleque Miro. Isso também pode ser percebido na passagem em que jornalistas o entrevistam na delegacia. O plano mostra jornalistas reunidos em uma sala, que esperam por Miro e confabulam sobre a autoria do crime. O contra-plano revela a saída de Miro escoltado por um policial. Miro, empolgado com a presença da imprensa, comenta a escolha das fotografias, posa para uma nova em meio a uma série de reclamações em torno da matéria publicada. Miro começa a dar uma entrevista coletiva e apesar de ser interrompido por perguntas práticas em relação ao assassinato de Walter, parece aproveitar a oportunidade para falar mais de si, da própria trajetória, de maneira a enfim propagar a imagem que ao longo da trajetória narrativa almejou. Percebendo a intenção de Miro e sua pouca idade, os jornalistas desfazem de sua narrativa, duvidando até mesmo da autoria do crime. O chamam de moleque. E é nesse momento em que há uma virada de chave, em que Miro fala mais alto e retoma o controle da situação. Agora, reconta seus passos e como o ódio o moldou. Os planos alternam em closes

das anotações dos jornalistas, em planos que acompanham o transitar de Miro falando, e em planos que enquadram Miro e alguns jornalistas. Miro não quer ser um moleque e nem um ladrãozinho qualquer, como comenta com o irmão em outra cena. Ele almeja coisas grandes. Crimes articulados. E o mais simbólico é que para isso irá recorrer e se aliar justamente a um homem branco, Walter. É Miro quem fornece as informações sobre Requião para o vigarista. A diferença é que Walter, por ser branco, passa confiabilidade. Prova disso é a recepção que Marta e Requião fazem à Walter. É como se até no crime o sucesso também tivesse cor. Talvez Miro não esteja em uma condição psicológica tão diferente da que julga que o irmão está, e suas referências de sucesso também não reflitam sua própria imagem.

Ainda, temos duas figuras emblemáticas aqui já mencionadas, identificadas por seu trabalho: Rosália, vizinha de Renato que passa seu paletó, e a baiana na porta do Continental, que possui um tabuleiro de venda. Existe também a personagem de Ruth de Souza, mas a narrativa não deixa claro se ela trabalhava como acompanhante<sup>15</sup> ou não. Há uma sugestão quando ela se senta para beber com Miro e depois quando passa por ele acompanhada enquanto ele se aproxima da baiana. Pela falta de definição em cena, aprofundaremos nas personagens anteriormente mencionadas, mas é importante registrar a presença da personagem de Ruth de Souza. Nem Rosália nem a baiana possuem um papel expressivo na trama dos irmãos. Outras leituras que envolvem Rosália vão ser aprofundadas posteriormente. Mas cabe aqui marcar, pela perspectiva do trabalho, a presença de mulheres negras em *Também Somos Irmãos*. Elas não possuem complexidade narrativa e são limitadas ao serviço que prestam. É a forma que o filme revela o espaço simbólico que essas mulheres ocupam.

---

<sup>15</sup> Muito provavelmente pelos códigos de moralidade do cinema da época, o filme não deixa explícita a ocupação da personagem de Ruth de Souza.



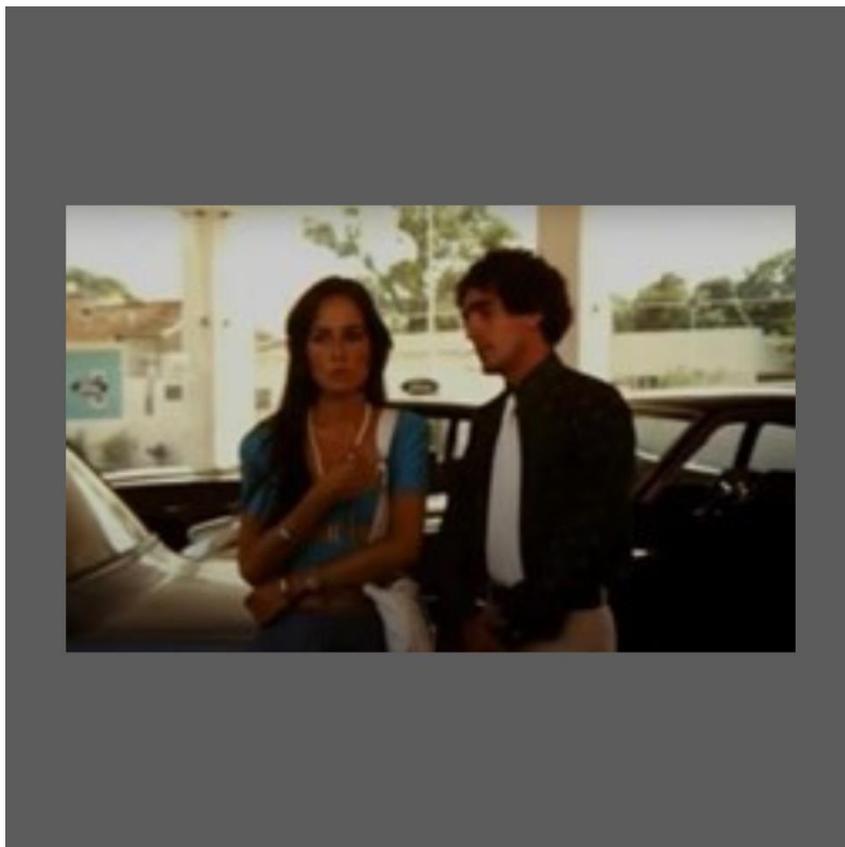
*Figura 11 As personagens Rosália e a baiana*

Pensemos em Marta, uma jovem branca, sobrinha de um homem rico e branco – aqui, nem caberia incluir Requião numa análise que identifica o trabalho dos personagens, ele é rico e branco, talvez nem emprego tenha; sua maior característica, além do racismo, é o fato de ser dono de uma mansão e ter muito dinheiro, a ponto de ser alvo de golpes. Mas retomando, o filme não mostra Marta a partir de nenhuma atividade laboral. Ou ela está voltando da igreja, ou está em casa. Quando conhece Walter há uma cena dos dois em um passeio, a personagem não é apresentada a partir de um ofício. Já Rosália e a baiana, que não tem nome na história, só são apresentadas exercendo seus respectivos trabalhos. Rosália trabalha como passadeira e seu presente de formatura para Renato é o paletó passado. Talvez ao falar do lugar e papel desses corpos, o filme também esteja falando do lugar e dos papéis que eles ocupavam fora da tela. Mas aqueles corpos estão ali, em cena. Isso se relaciona diretamente com o que Ribeiro denuncia:

Se mulheres, sobretudo negras, estão num lugar de maior vulnerabilidade social justamente porque essa sociedade produz essas desigualdades, se não se olhar atentamente para elas, se impossibilita o avanço de modo mais profundo. Melhorar o índice de desenvolvimento humano de grupos vulneráveis deveria ser entendido como melhorar o índice de desenvolvimento humano de uma idade, de um país. E, para tal,

é preciso focar nessa realidade, ou como as feministas negras afirmam há muito: nomear. Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível. A insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte desse ser mulher seja visto. (RIBEIRO, 2017, p.24)

*As Aventuras Amorosas de Um Padeiro* permite pensar a relação que os personagens estabelecem com o trabalho de uma forma particular. Além de Marques, Mário e Rita, cabe aqui adiantar que iremos tratar dos três personagens negros que o filme apresenta, a partir de suas ocupações. O longa já traz no título a profissão de um dos personagens, Marques. Mas começemos pela protagonista, Rita. Rita é uma jovem que apesar de ter uma rotina fora de casa e estar sempre andando segurando um caderno, além de pegar o transporte com as amigas, não revela com definição se é professora, trabalha em uma escola ou se é aluna. Não há nenhuma cena de Rita executando algum trabalho, tampouco, debruçada no conteúdo dos livros que carrega. Ela não é posicionada na narrativa, por uma identidade que se relaciona com seu propósito profissional. O que orienta Rita são suas “aventuras amorosas”. Mário, seu marido, trabalha em uma concessionária de veículos. Ele inclusive estabelece com o chefe Manoel, uma relação de confiança. Ele trabalha e quer trocar de carro, quer levar Rita para passar o fim de semana em Petrópolis. Mas precisa parar em um bar para comprar o champanhe esquecido para a esposa. Sua rotina profissional e ambição o desenham num lugar simbólico que já denotam sua classe quando pensamos no território indicado pelo filme.



*Figura 12 Rita no trabalho de Mário*

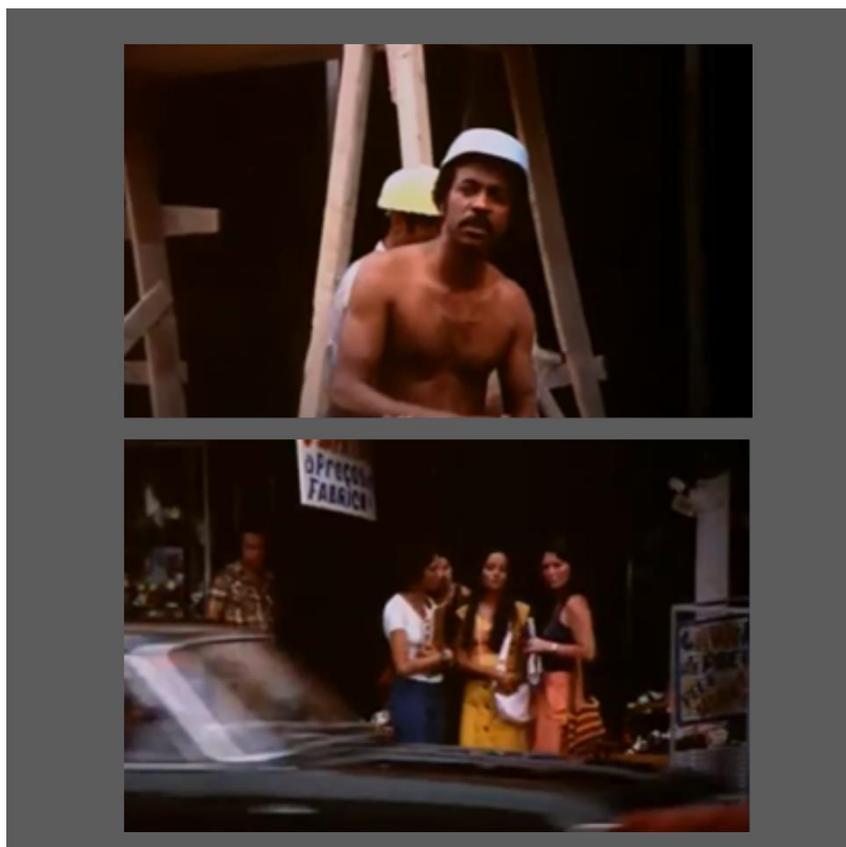
Marques, o padeiro do título, aparece na cena em que Mário e Rita param no bar após a cerimônia de casamento. Ele está na porta do bar rodeado de homens que, com ele, estabelecem uma posição de subalternidade. Marques, salvo a cena em que se senta em um bar com Rita na beira da praia, em todos os momentos do filme está acompanhado de homens que o obedecem. Até mesmo quando transa com Rita, há capangas no ambiente, servindo bebida e tirando fotos do encontro, escondidos. Ele é um padeiro, dono de mercearia e português. A construção de Marques faz a gente se perguntar de onde vem o seu poder de dominação, se pela sua posição de empregador ou se é pelo fato de ser português. Não há uma relação de coleguismo definida como a de Manoel e Mário, entre Marques e seus subordinados. Ele ocupa o balcão da padaria e ali habita. Após a cena em que Rita e Tião (Waldir Onofre) se encaram na obra pela primeira vez, quando as amigas sugerem que Rita procure um amante, a protagonista pega o transporte com as amigas e para na mercearia. Marques está no balcão e quando Rita se aproxima sozinha, reforçando seu novo estado civil, ele se desmonta em elogios explícitos à moça. É ignorado por ela, que vai para perto de suas amigas ainda ali no estabelecimento, cortado por um fluxo de homens que carregam sacos de farinha. É a única

cena do filme em que Marques aparece fazendo algum trabalho que exige esforço físico. No caso, toma a iniciativa de demonstrar sua masculinidade, e ao chamar a atenção dos homens, cruza o balcão e vai ele mesmo mostrar como se carrega a saca. As amigas riem e fora dali, comentam com Rita como Marques daria um amante ideal, por ter dinheiro, ser discreto e casado, ao que Rita repreende firmemente.



*Figura 13 Marques se exhibe para as jovens*

Tião trabalha na obra por onde Rita e as amigas passam. Nas duas cenas em que interage com Rita, está trabalhando. E nas fantasias da protagonista continua com seu capacete de obra, apesar de vestir um roupão, como se fosse uma pessoa abastada, um “patrão”. Ele conversa com os outros homens da obra. Falam sobre mulheres. Sobre traição e virilidade. Na construção há mais seis homens trabalhando, entre negros e brancos. É o máximo de diálogo revelado. É importante mencionar que o grupo de mulheres está do outro lado da rua, os observando.



*Figura 14 A primeira vez que Rita vê Tião*

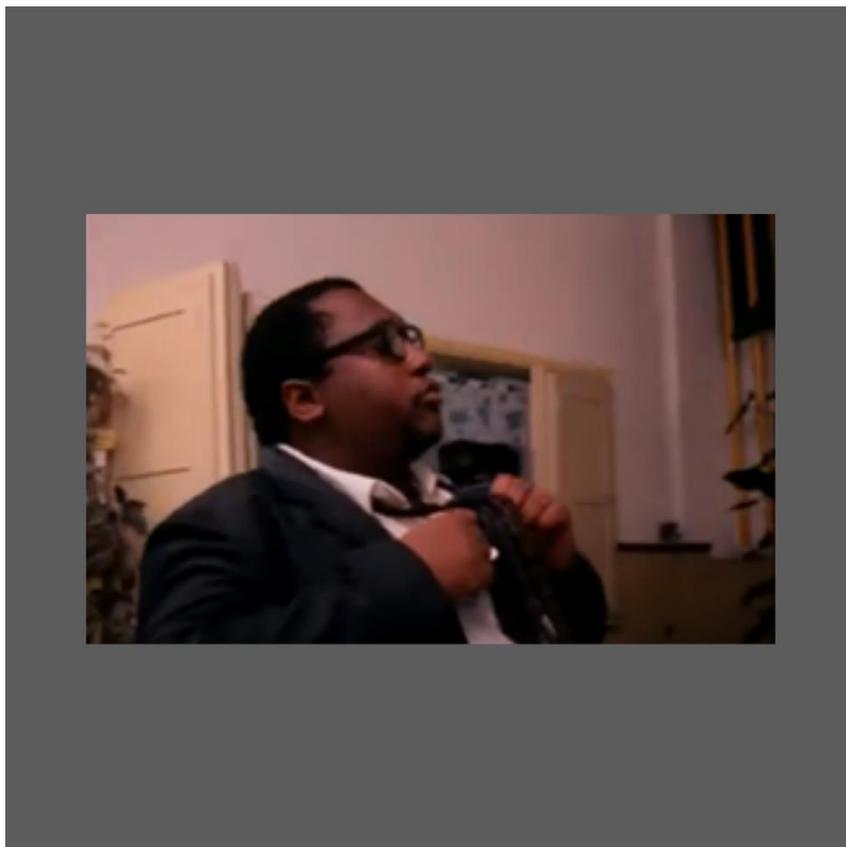
Em oposição a Tião, o filme apresenta Saul. Retomemos a cena em que Rita e Marques estão em um bar na beira da praia. Os dois bebem juntos e pouco conversam até que Rita avista uma aglomeração da praia. Convida Marques para acompanhá-la, ao que o português recusa. Ela acaba por ir sozinha, enquanto Marques permanece no restaurante. Quando se aproxima da areia o som de um berimbau surge e Rita observa a presença de várias telas de pintura, pessoas pintando em cavaletes e um grupo jogando capoeira. Ela caminha por entre essa pequena aglomeração até cruzar com Saul, que esculpia um tronco. Saul pede para pintá-la, Rita declina e antes que possa remarcar o encontro, é surpreendida por Marques que a procura para ir embora.



*Figura 15 Rita e Saul se conhecem na praia*

Na cena em que se conhecem, Saul está esculpindo um tronco. Ele é um artista, como vemos nos encontros seguintes dos personagens. Pinta, atua, desenha e sabe esculpir. Ele mora em uma casa na beira da praia e nesse primeiro contato dos personagens há uma aglomeração com artes expostas e outros artistas produzindo. O ofício de Saul transborda a noção de trabalho, de maneira que o personagem se relaciona com o mundo de maneira poética, sendo capaz de no meio de uma conversa pedir para que Rita fique parada, a fim de que possa pintá-la. O propósito de Saul e o comprometimento que ele tem com seu trabalho artístico faz com que ele se destaque dos demais companheiros de Rita. Há ali uma satisfação imaterial no seu sentido de existência.

Por fim, o filme apresenta o personagem que é o advogado, contratado por Marques com o objetivo de flagrar Rita e Saul. Doutor Tolá dos Santos Oya é um advogado negro que, apesar de parecer extremamente burocrático na repetição dos documentos necessários para dar o flagrante, deixa claro sua crença de que com dinheiro tudo se resolve.



*Figura 16 Dr. Tolá dos Santos Oya*

Apesar das cenas que mostram o racismo de Marques quando vai atrás de Rita e Saul na praia, ou até mesmo de Mário ao repreender Rita em casa, quando a esposa conta que conheceu um artista negro, os dois personagens não verbalizam nenhum incômodo com o advogado que também é negro. Esse aspecto dos personagens, permite pensar sobre a posição que o Doutor estabelece. Ele está trabalhando para eles. É bem diferente da posição de Saul. Saul se relaciona com Rita e ao fazer isso cruza uma linha que não é tolerável. É o que Cida Bento elabora em *O Pacto da Branquitude*:

Os negros são vistos como invasores do que os brancos consideram seu espaço privativo, seu território. Os negros estão fora de lugar quando ocupam espaços considerados de prestígio, poder e mando. Quando se colocam em posição de igualdade, são percebidos como concorrentes. (BENTO, 2022, p.41).

Essa perspectiva também ajuda a entender como podem amante e marido se juntar para buscar o flagrante de Rita. De toda forma, a leitura dos filmes a partir da análise de como o trabalho é representado permite que as relações sejam mais perceptíveis. Nesse sentido, pensar o trabalho é um caminho para pensar questões de classe presentes nas narrativas. Sobretudo e

em particular, como em *As Aventuras Amorasas de um Padeiro*, a classe média se relaciona com o subúrbio e em *Também Somos Irmãos* a força de trabalho feminina se relaciona com a favela.

## CAPÍTULO 3 COMO O MUNDO ME POSICIONA

### 3.1 – Raça

Neste tópico, abordaremos a maneira como os dois filmes tematizam a questão racial a partir do conflito. Para isso, é necessário definir o que se entende por conflito racial, numa pequena diferenciação do que pode ser categorizado enquanto conflito em uma narrativa. Decerto, para compreender o enredo, sobretudo o que compõe a estrutura da ação, o conflito pode ser percebido como qualquer parte que cria a tensão que irá orientar o rumo da história. A partir do conflito se pode identificar o que seria a introdução, o desenvolvimento, o clímax e o desfecho (GANCHO, 1991, p.8). Aqui, vale mencionar que a percepção do conflito numa discussão geral, não necessariamente se atém em levar em conta especificamente a questão racial. Nesse sentido, iremos nos orientar pensando em como os filmes exibem os conflitos raciais no enredo, ou seja, a forma como o racismo atravessa os personagens principais e os encaminha em suas próprias trajetórias, ainda que isso não seja, em uma hierarquização de problemas, o fator único de movimento narrativo, ou seja, podendo compreender conflitos outros. Isso para entender como as relações raciais refletem e contribuem para o encaminhamento da trama.

Em *Também Somos Irmãos* o conflito da história dos irmãos vem através do percurso de Miro que, na busca por notoriedade no crime e em parceria com Walter, acaba por levar para dentro do núcleo de Marta e Requião a transgressão, que a partir da infração, do delito, irá contaminar a trajetória de Renato. Mas se nos voltarmos para a questão racial, é possível identificar outro marcador. Logo na sequência de apresentação dos protagonistas podemos ver o conflito racial que irá acompanhar os personagens. Este tópico foi muito bem abordado no trabalho de Melo (2006, p. 145), no que diz respeito à análise de como a fotografia se relaciona com o diálogo dos irmãos, que ocorre logo após Miro fugir da polícia e conseguir se esconder no barracão onde moram. Com uma fala muito marcada pelo ressentimento de Miro, a dualidade subjetiva dos irmãos se materializa na própria maneira de encararem o passado: para Renato, ter sido criado na presença de Requião, significou o contato com o conhecimento de uma nova realidade; para Miro, explicitou a desigualdade fruto da rejeição que os negros sofrem.

Renato, apesar de expressar seu descontentamento com a postura de Miro, o auxilia com o machucado em sua perna. Nesse diálogo, a sequência de plano e contra-plano dos irmãos

em cena, desenha a psicologia<sup>16</sup> dos personagens. Com Miro sentado e Renato abaixado aos seus pés, parece natural a escolha por um posicionamento de câmera que enquadre a altura de ambos em suas posições divergentes. Mas ao mesmo tempo em que esse aspecto parece intuitivo pela diferente posição física dos irmãos em cena, se torna significativo pelo diálogo dos irmãos e pelo posicionamento da câmera. Miro se encontra mais alto que Renato, enquanto expressa sua perspectiva firmemente, e a câmera enquadra os irmãos em um contra-plongée que favorece Miro. Por outro lado, Renato, ao mesmo tempo em que ocupa um espaço abaixo da linha de olhar do irmão que também está no quadro, parece frágil e diminuído. A fotografia revela a ambiguidade dos irmãos. Renato, em uma aparente superioridade moral, aparece diminuído e Miro, que está machucado e acabou de fugir da polícia, aparece altivo. O plano registra o diálogo com o enquadramento de Renato de costas, e só alterna para o contra-plano em plongée quando Renato aponta a ingratidão de Miro com Requião.



*Figura 17 Miro e Renato discutem*

---

<sup>16</sup> Melo (2006) disserta de maneira mais aprofundada sobre as tensões entre a psicologia dos personagens, criadas a partir da fotografia em *Também Somos Irmãos*.

Enquanto Miro personifica a ideia de se apropriar da condição da qual o negro é estigmatizado, Renato cristaliza uma prerrogativa em que a busca pela validação se debruça em uma lógica meritocrática de dedicação, retidão e resiliência. O curioso aqui é pensar que a própria ideia de conformidade é tensionada pela subjetividade dos personagens: por não se conformar com a realidade da qual é condenado, Miro se conforma com o lugar o qual o limitam enquanto indivíduo negro; por se conformar com a realidade, Renato não se conforma com a ideia de permanecer passivamente no lugar do qual enquanto indivíduo negro, é associado. Esse aspecto complexo de como a desigualdade racial opera nos indivíduos, principalmente no Brasil, ganha camadas a partir do momento em que se apresenta em dois personagens diferentes, cada um à sua maneira de perceber a própria realidade.

A conversa entre Renato e Miro prossegue de forma em que ambos discorrem e argumentam suas opiniões. Renato é estudante de Direito, em oposição a Miro, típico malandro. A câmera os enquadra no interior do barracão simples e organizado. Enquanto conversam sobre o tempo vivido com Requião e sua falecida esposa, Renato admite entender a revolta de Miro com relação a esse passado. Renato lava as mãos em frente ao espelho do quarto. O fato de não encarar o próprio reflexo aparente e higienizar as próprias mãos, em paralelo com o diálogo presente, reforça sua posição diante de Miro e das as projeções de si mesmo. Renato rejeita o lugar que Miro reivindica ao mesmo tempo em que se esquiva de uma intervenção nas ações e escolhas do irmão mais novo. Renato tem sua imagem refletida e clara, mas não a encara. De certo, por estar conversando com Miro, que se encontra fora de quadro e fora do quarto. Ele olha para Miro, e por um momento o seu reflexo conversa com Miro. Seu reflexo, sua projeção, sua ficção. Esse enquadramento e posicionamento em cena, de certa forma também compõem as nuances da trajetória de Renato.



*Figura 18 Renato em frente ao espelho*

Miro é o jovem negro vadio e sua revolta contra o racismo da sociedade transforma sua percepção de liberdade em tudo aquilo que vai contribuir para a desordem desse mesmo lugar. Se o negro é o bandido, Miro quer ser o bandido mais temido da região. Para ele não faz sentido querer se integrar à sociedade que o descarta. Já para Renato, a solução é se provar digno da integração. A projeção de Renato no espelho, pode representar a vulnerabilidade da esperança de conseguir provar o oposto do que a sociedade espera. A subjetividade revelada de Renato, pode ser aprofundada a partir do pensamento de Frantz Fanon:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritude, seu mato, mais branco será. (FANON, 2008, p.34).

Ao longo da inserção dos demais personagens, essa tentativa exaustiva de Renato ancorada na necessidade de ser reconhecido pelo outro, também irá abrigo a compreensão de que essa sociedade o descarta. Talvez o maior refinamento da complexidade de Renato seja

esse: por mais que ele acredite que não deva reagir como Miro, ele entende o que antecede o ressentimento do irmão, porque ele também vivencia a mesma dor. E é justamente essa consciência que torna frágil a associação de Renato ao arquétipo do “negro de alma branca”<sup>17</sup>.

O conflito racial aparece também pela maneira como outros personagens se relacionam com os irmãos, sobretudo Renato. A postura de Requião, por exemplo, na passagem em que Renato tenta avisar das reais intenções de Walter. A sequência mostra a conversa de Renato e Requião, e a tentativa falha de Renato em se fazer fonte segura: Requião refuta todas as acusações de Renato, além de o injuriar. A câmera alterna em plano e contra-plano que enquadram ambos os personagens no campo, registrando a expressão corporal altiva e repressora de Requião e o abatimento de Renato, mudando o enquadramento apenas no momento em que, na presença de Marta, Requião acusa Renato de estar caluniando Walter por causa de seus interesses amorosos. Fica muito evidente na maneira que o filme apresenta a personalidade dos personagens, que a recusa de Requião é justamente por Renato ser negro. Prova disso é a confiança gratuita que o patriarca deposita em Walter.

---

<sup>17</sup> Me refiro aos estereótipos categorizados por Rodrigues (1988).



*Figura 19 Requião acusa Renato*

A expressão de Marta ao descobrir que Renato nutre sentimentos amorosos por ela, é de repulsa. Não é de surpresa ou decepção. Por mais que Marta o apresente para Walter como “quase irmão”, e que a jovem receba livros de Renato, além de sua companhia no caminho da igreja para casa. Menos pela falta de reciprocidade e mais pela incapacidade de enxergar Renato como sujeito agente, que detém seus próprios desejos, projeções românticas, masculinidade e afetividade.

Em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* há uma pista falsa no título do filme que enfoca Marques, sendo ele na verdade um dos amantes de Rita, de quem acompanhamos as “aventuras amorosas”. Isso é apresentado a partir da perspectiva da protagonista. Logo após o casamento ela confidencia às amigas, sua infelicidade e frustração conjugal. As personagens falam abertamente, enquanto andam na rua, sobre isso ser um prejuízo de se casar virgem. Então, é importante perceber que existe um conflito que antecede o conflito racial e que irá conduzir a narrativa até que Rita e Saul se envolvam. Questionada pelas amigas se Mário havia sido violento, Rita comenta que na verdade, foi o contrário. A conversa prossegue e uma de suas amigas explica que só foi sentir entusiasmo depois do casamento quando conheceu seu primeiro amante. A forma como elas falam sobre essa questão revela uma liberdade sexual e

comprometimento com o próprio desejo, apesar do casamento, compartilhado por todas. Essa passagem é relevante pois é essa inquietação que irá permitir que os fatos se desenrolem, sobretudo, nas “aventuras amorosas” da protagonista.

É interessante pensar que a falta de violência de Mário mencionada por Rita, dê espaço justamente à atração instantânea por Tião. O conflito racial do filme aparece nesse momento. Tião não fala nada significativo mas está sem camisa e trabalha na obra. É um homem negro, com o corpo à mostra que, no meio do trabalho, vê um grupo de mulheres – entre elas, Rita – o encarando do outro lado da rua em um clima evidente de sedução. A imagem de Tião entra na mente de Rita ao ponto de ela passar a ter sonhos eróticos com ele. É quase como se Mário representasse a imagem da passividade e Tião da agressividade. Só que Mário é branco e Tião, negro.

O estigma envolto do homem negro beira a uma animalização do ser por variados fatores, reduzindo-o a criminalidade, violência, desprestígio, como um apedeuta, além da erotização exacerbada através da hipersexualização de seus corpos, pois “diante do negro, com efeito, tudo se passa no plano genital”. (FANON, 2008, p. 138).

O estigma mencionado por Fanon pode ser percebido na segunda ideiação de Rita. Quando ela passa pela obra e deixa o caderno cair, Tião o pega, entregando o objeto para a jovem que, emudecida, delira. Em seu delírio eles se enroscam em uma sala de estar, pulando pelos sofás, e Tião, emite sons animalescos. Eles não conversam e Tião, de roupão, ainda está com o capacete da obra, o que reforça o estereótipo do operário sexualizado, apesar da idumentária simbólica. O efeito que Tião causa em Rita fará com que ela tente surpreender o marido com um inesperado convite para o motel. E por fim, que ceda às investidas incansáveis de Marques. A fantasia com Tião é estereotipada e racista. E isso pode ser percebido quando Rita se vê apaixonada por todos os atributos intelectuais e emocionais de Saul. Ele não é a realização de um fetiche. Ele é a ruptura com um conceito idealizado. A grande surpresa de Rita é perceber que onde ela buscava um ideal de masculinidade agressivo e animalesco, ela encontrou agenciamento. Diferente dos outros parceiros de Rita, e de sua fantasia, Saul tem propósito. Isso fica evidente na maneira como ele se relaciona com suas vontades, tanto materiais quanto emocionais.

Em uma esfera secundária, o filme desenha situações de conflito racial à partir do olhar de personagens em cena. Começamos, cronologicamente, pelo primeiro passeio de Rita e Saul na praia. Em frente ao casal há um barco no mar, com pessoas sem roupa, em um clima sexual.

Eles são brancos. E enquanto essa ação se desenrola, Rita e Saul se beijam. As pessoas no barco, acenam. Quando o barco se aproxima, ao perceberem se tratar de um casal inter-racial, proferem injúrias raciais.



*Figura 20 Saul enfrenta os banhistas*

Ao que Saul responde com uma série de ofensas, se defendendo. Obviamente reforçando sua própria masculinidade a partir da homofobia presente em sua fala. Não iremos aprofundar nesse tema, não por não ser relevante, mas para não fugirmos à questão de como o filme revela os conflitos raciais. Em diferentes cenas, tanto Mário quanto Marques, evidenciam o racismo, repreendendo Rita, por se aproximar de alguém negro. Começa com comentários soltos, e tem seu ápice, quando ambos descobrem que Rita tem de fato um amante negro. Quase como se a infidelidade conjugal fosse na esfera moral apresentada, um problema inexistente diante à ousadia de se relacionar com uma pessoa negra. O único momento do filme em que o racismo é abertamente tematizado, é na cena em que Saul e Rita estão conversando na casa de Saul, e ele comenta da sua vontade de ser ator, e improbabilidade, por sua cor. A jovem menciona que existem pessoas negras em várias profissões.

Nesse sentido, os dois filmes abordam os conflitos raciais de maneiras diferentes. Em

*Também Somos Irmãos*, a temática racial é central ao filme, orientando o espectador em uma primeira camada permanente. E opera em esferas diferentes. Na intimidade dos personagens, em um posicionamento interno, onde desde o primeiro diálogo, vão falar sobre o racismo. E na forma como Renato e Miro socializam, num posicionamento externo. A forma como os personagens brancos interagem com os irmãos, reforça esse lugar de vulnerabilidade que eles habitam. Seja com o abandono de Requião, ou até mesmo com as injúrias proferidas por Walter à Miro. O conflito racial está presente nas discussões entre os irmãos, dentro do barracão, e na forma como o mundo, se relaciona com eles, ainda que eles escolham oferecer para o mundo, duas posturas diferentes.

Em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, o conflito central não é racial. A temática central são as “aventuras amorosas” de Rita, aqui, na primeira camada permanente. Os conflitos raciais aparecem em suas fantasias, na rejeição de Saul por personagens brancos e é abertamente tematizado, apenas no diálogo na casa do artista.

Quando percebemos essas camadas, é possível pensar que o primeiro filme utiliza o racismo para falar da relação entre irmãos; já o segundo, as “aventuras amorosas” para falar do racismo<sup>18</sup>. Isso porque Renato e Miro, apesar de todas as adversidades, são colocados em situações que revelam a solidez de seus laços. Talvez porque um seja tudo o que o outro tem. Já Rita percorre um longo trajeto de afastamento, em que toda a sua sociabilidade é permeada apenas por pessoas brancas, onde ela parte de um lugar de fetichização até o ponto de humanizar um homem negro, e não mais se distanciar de sua companhia.

---

<sup>18</sup> Cabe aqui mencionar que *Também Somos Irmãos*, para Melo (2006), utiliza a relação dos irmãos para falar do racismo. A meu ver, a relação entre os irmãos parece saltar e ser maior que o tema do racismo, por mais que o racismo dialogue com como essa relação se molda. Eles não possuem família, discordam em quase tudo – salvo o racismo que enfrentaram na infância, mas começam e terminam o filme sendo tudo o que têm. Inclusive ao longo do filme e pelo vínculo que possuem, são capazes de experienciar um o lugar do outro. Renato passa a sentir na pele aquilo que torna Miro inflexível. E Miro, pela liberdade do irmão, é capaz de recorrer à Marta, a quem não pensou duas vezes antes de indicar como isca ao vigarista Walter. Essa conexão é muito forte para pessoas negras, principalmente na compreensão de que dificilmente encontram acolhimento na sociedade. Você pode até estabelecer relações de afeto, mas é com o seu núcleo que você pode realmente contar. O filme me permite pensar que talvez, não é que eles “também sejam irmãos”, mas que irmãos, seja tudo o que eles são. Tendo aqui a irmandade um sentido de definição da própria existência. As diferenças não o afastam. *Ubuntu* significa na filosofia africana “eu sou porque você é”, em um conceito de humanidade compartilhada (CAVALCANTE, 2020). E eu não consigo me desassociar desse pensamento, seja quando Renato advoga pela liberdade de Miro ou quando Miro, nunca abandona o irmão.

### 3.2 – Gênero e Religião

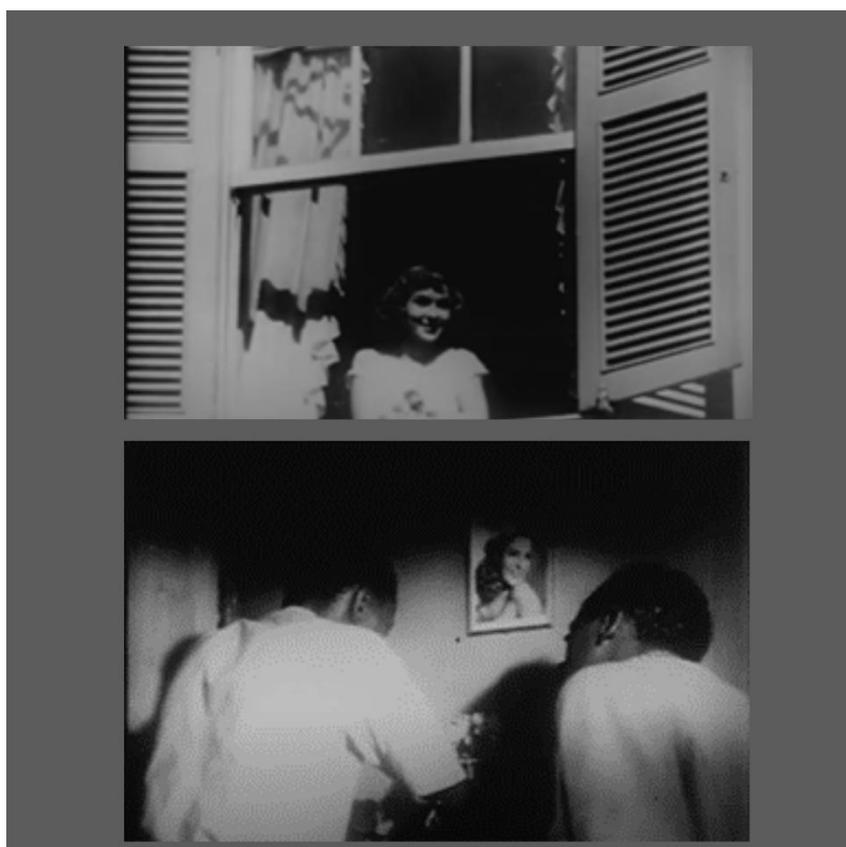
Neste tópico, iremos nos debruçar na forma que os filmes representam suas personagens femininas. Em *Também Somos Irmãos* a personagem com maior envolvimento narrativo é Marta. Na primeira cena em que ela aparece no filme, está no caminho da igreja para a casa e é acompanhada por Renato. Ele não se sente confortável em entrar na casa de Requião e Marta sabe. Na cena em que Renato vai para o baile de formatura, Marta se arruma para o evento. No palacete de Requião, está pronta para a festa, à espera do tio que, prostrado no sofá, informa não estar se sentindo bem, logo, não poderão comparecer ao evento. Requião não aparenta enfermidade mas o diálogo reforça as limitações de Marta: na ausência de um homem que faça companhia, seu trânsito está impedido.



*Figura 21* Marta pronta para o baile de formatura

Há uma sequência que antecede o passeio de Walter com Marta, quando o personagem vai até a casa de Requião, onde Renato e Hélio tocam violão e cantam uma música, composta por Renato do lado de fora da casa, no jardim. São planos alternados de Hélio cantando, de Hélio cantando com Renato em quadro com violão e de Marta na janela de maneira a ilustrar a

letra da canção, bem como da mangueira no quintal. Mesmo quando a câmera revela Marta de dentro do quarto a música permanece, apesar da personagem deixar o cômodo e descer as escadas da casa. A janela emoldura a personagem na canção que fala de uma princesa. A imagem de Marta nessa cena, em um lugar de devoção e inspiração da música composta por Renato, dialoga com a foto que ele tem da jovem em casa, que ele encara como se fosse um altar, e Marta, como canta a canção, uma princesa.



*Figura 22 Marta na janela e o retrato de Marta no barracão*

O retrato de Marta na parede do barracão onde Renato aparece como se estivesse em um altar, junto ao fato de Marta frequentar apenas a igreja, pelo menos até conhecer Walter, pode se relacionar com o que Ismael Gonçalves, aprofunda, no artigo *Bem aventurada é a serva do senhor: a construção da feminilidade das mulheres através do discurso Mariano*:

Segundo a tradição judaico cristã, que marcou de forma acentuada os valores da ocidentalidade, as mulheres deveriam constituir-se como um complemento do homem. Ocultada por sua sombra ela deveria seguir todos os passos da Virgem Maria que desde a anunciação, manteve-se triplamente sobrepujada pelo masculino (Deus, José e Jesus). (GONÇALVES, 2016, p.8).

O ideal de obediência feminina no filme, tem cor. Não abarca todas as mulheres presentes na história contada. Antes de aprofundarmos nesse ponto vale mencionar e retomar, a relação de Walter com Marta. O afeto de Renato, por mais que tenham sido criados juntos, é um afeto romântico e não fraternal. Marta só é vista na companhia de Renato no trajeto da igreja e no máximo, no jardim de casa. Quando Walter vai até a casa de Requião, ele só havia acompanhado Marta no caminho da igreja uma vez. E foi suficiente para que pudesse entrar na casa. A cena acontece logo após a sequência em que Renato e Hélio cantam no jardim. Na sala, Walter conversa com Requião sobre uma proposta de investimento; nesse ponto a música já saiu da ambiência, e a linha sonora é do diálogo entre os personagens no cômodo. Marta e Walter saem em um passeio, que é visto sem nenhum tipo de impedimento por Requião, apesar de gerar incômodo ao menino Hélio, que inocentemente, se sente junto a Renato, deixado de lado pela irmã. A música acaba por traduzir os sentimentos de Renato em relação a Marta, sua devoção e carinho. Walter por sua vez, materializa tudo que Renato não tem: Walter é branco, tem carro, trabalha com investimentos, tem a afeição de Requião e principalmente, a atenção e o interesse amoroso de Marta. Em seguida, observamos Marta e Walter em um restaurante a céu aberto do Rio de Janeiro. Apesar de demonstrar interesse em conhecer Marta, Walter também demonstra conhecimento dos bens de Requião; mas o assunto flui e os jovens se permitem dançar e aproveitar a paisagem.



*Figura 23 Marte e Walter*

A cena de Marta e Walter com Requião na sala deixa transparecer uma questão que quase passa despercebida. Marta não pede permissão ao tio para sair com Walter. Ela avisa. E na cena seguinte, antes de entrar no carro, Hélio a interpela, triste, por mais uma vez ela não ir com ele ao cinema. A postura da jovem com o tio, e a conversa com Hélio, revelam que Marta, tem sim algum nível de agência. A confiança de Requião em Walter, se relaciona diretamente com a imagem que ele possui, assim como a cor. Mas essa posição de Requião não parece ser tão distanciada da sobrinha. Sobretudo, em relação ao lugar que Renato tem permissão de habitar em sua vida. Talvez a imagem de uma Marta subserviente e excessivamente angelical só exista na projeção de Renato, e no retrato em sua parede.

Falamos no subcapítulo que analisa o *trabalho*, das personagens negras, Rosália, a baiana e a jovem interpretada por Ruth de Souza quando abordávamos a maneira que o filme apresenta as personagens em seus respectivos ofícios. Aqui, vale retomar a composição de Rosália. Vizinha dos irmãos, ela mora no morro, e como já mencionado, é passadeira. Mas dentro de uma perspectiva sobre o feminino, iremos abordar alguns aspectos do feminino negro. Rosália aparece em três momentos do filme. O primeiro, é quando ela passa o paletó de Renato e o parabeniza pela conquista no dia da sua formatura. Na cena em que vai até o barracão de

Renato entregar a peça de roupa, ele e o irmão estão na sala. Renato insiste em pagar pelo serviço, e Rosália, recusa. Oferece como um gesto de gentileza, de expressão da sua admiração. Mesmo nesse momento de afeto, ela não se esquece da própria função, e só pede que Renato devolva o cabide. O segundo momento, é logo em seguida, quando os vizinhos se mobilizam para espalhar tábuas pelo chão, para que Renato não se suje de lama. É Rosália que faz o apelo aos moradores, demonstrando preocupação com a roupa de Renato. O terceiro momento em que ela aparece, é quando Renato é solto da cadeia.



*Figura 24 Rosália espera Renato retornar da prisão*

Ela o aguarda com Miro no barracão, como uma noiva, após ter limpadado todo o casebre. A presença de Rosália dá a entender que existe da parte da jovem um interesse amoroso em Renato. Dá a entender, porque ela é muito reservada. Apesar das poucas inserções narrativas, ela enxerga Renato de uma maneira diferente de Marta. E Renato, surpreso com a moça, revela não imaginar que essa seria sua primeira visita em liberdade. O fato é que Rosália nos permite pensar sobre algumas questões.

*Em Solidão tem cor? Uma análise sobre a afetividade das mulheres negras (2018),*

Ilzver de Matos Oliveira e Nayara Cristina Santana Santos fazem uma breve conceituação histórica para tentar compreender o quadro solitário da afetividade da mulher negra. Aquilo que Ribeiro (2017, p. 22) menciona ser o “outro do outro”, a mulher negra habita o mais baixo nível da pirâmide de como a sociedade se organiza, estando o homem branco no topo, abaixo, a mulher branca, em seguida o homem negro e por último, a mulher negra. Oliveira e Santos falam sobre a condição da negra enquanto escravizada, dando conta de todas as violências, inclusive sexuais, perpetradas, além do isolamento e composição de um quadro significativo e impositivo de maternidade exercida de forma solo, que remonta ao período pós-abolição. A questão é que, por ocupar a camada mais baixa da estrutura social, não é difícil compreender uma experiência coletiva e compartilhada de invisibilidade afetiva. Principalmente, em oposição às mulheres brancas. As autoras colocam o casamento inter-racial como uma espécie de “mito da ascensão social do homem negro” (2018, p. 11), um aspecto que também Suely Carneiro abordou em *Gênero, Raça e Ascensão Social* (1995, p. 549). A imagem de Rosália fala da mulher negra por uma perspectiva de trabalho e também afetiva.

Em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* temos Rita. Há a presença das quatro amigas de Rita, além da mãe de Mário, e sua vizinha. A mãe de Mário não é nomeada, e acompanha Rita na consulta médica. De suas amigas, pouco sabemos, além de terem também suas aventuras amorosas. É importante mencionar que, no filme, as personagens de destaque são brancas. Há uma cena que evidencia a presença de mulheres negras, que será retomada mais adiante. A maneira como o filme revela as questões de Rita, até o desfecho, aponta um aspecto muito marcante na personagem que é sua frustração. Rita parece frustrada no carro, enquanto espera Mário comprar o champanhe. Quanto se encontra com Marques, quando está com Mário em casa, quando transa com Marques. Mas retomando a cena que antecede a espera no carro, assim que saem da igreja, dentro do veículo, os noivos tem a primeira conversa após a cerimônia. Rita diz que Marques tinha prometido que teria champanhe e não teve. E é justamente a conclusão da fala da personagem que possibilita centralizar seu estado recorrente de frustração. Ela fala que casamento sem champanhe, não é casamento. E usa para justificar, que na casa da Carmelita estava “assim” de champanhe.

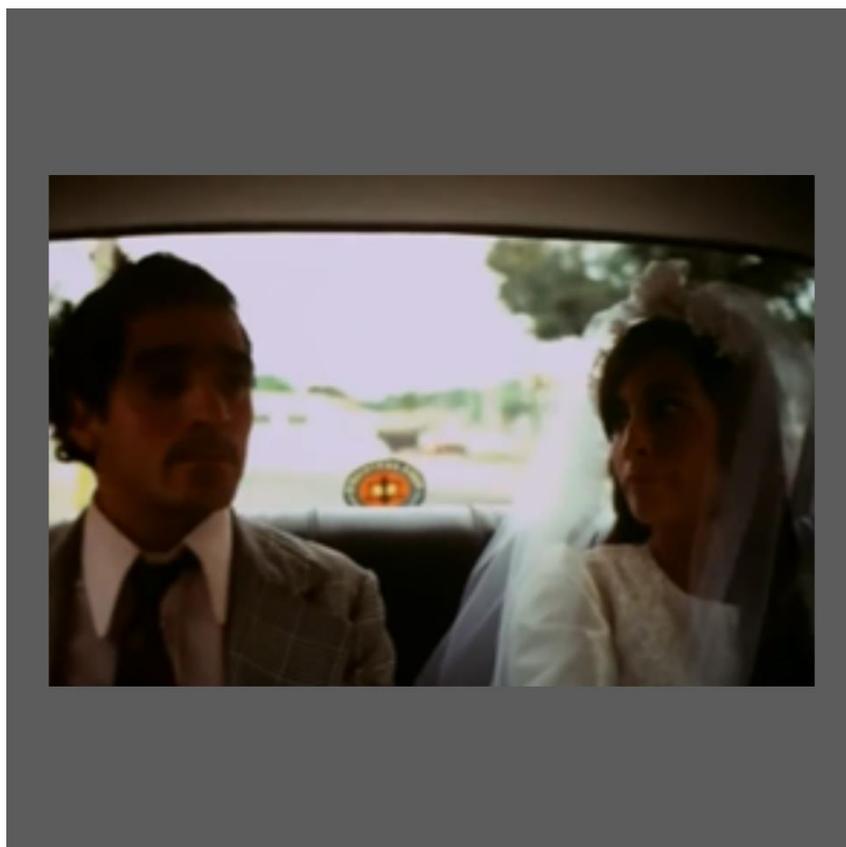


Figura 25 Mário e Rita após o casamento

Rita não quer champanhe porque gosta, mas porque quer ter o que outra pessoa teve. É o dia do seu casamento e ela acabou de sair da igreja. Mas nada disso parece ser motivo de alegria ou empolgação. Maria Rita Kehl discute em *Bovarismo e Modernidade* (2007) a possibilidade de se pensar em um bovarismo “à brasileira”, a partir da análise de *Quincas Berro D’água*. Mas para entender Rita, talvez o conceito de bovarismo possa dialogar com algumas coisas que o filme conta. Segunda a autora:

O termo já se incorporou ao senso comum, mas vale lembrar que é uma expressão cunhada pelo psiquiatra francês Jules de Gaultier em 1902, inspirado no romance de Flaubert, a fim de designar “todas as formas de ilusão do eu e insatisfação, desde a fantasia de ser um outro até a crença no livre arbítrio”. Em *Madame Bovary*, a protagonista Emma é uma mulher que passa sua vida tentando ser uma outra. Ocorre que, nas sociedades capitalistas liberais, a possibilidade de tornar-se um outro está inscrita no laço social, sobretudo pela via da mobilidade social, declaradamente criticada e desprezada por Flaubert. A convicção delirante entre doentes mentais é também uma fantasia que compõe os ideais modernos: daí a atualidade e o poder crítico de *Madame Bovary*. (KEHL, 2007, p.224)

O bovarismo se relaciona com a manutenção do arcaico diante o moderno, onde o delírio vem justamente da falta de percepção do próprio atraso. A expressão de tédio de Rita, junto à frustração que chega a compartilhar com as amigas, e vontade de ter champanhe por uma experiência do outro, pintam um quadro do estado psicológico de Rita. A necessidade de ser o outro, seja pelo champanhe ou pelos parceiros sexuais, permitem um diálogo com a condição psiquiátrica descrita por Kehl. Isso, porque Rita delira. A cena do seu primeiro delírio, quando passa mal em casa e é socorrida por Mário, revela essa primeira crise da personagem, após passar em frente à construção e, com as amigas, encarar os trabalhadores.



*Figura 26 Alguns planos do delírio de Rita*

Rita delira com uma realidade que não seja a própria. Esse inconformismo, também se fará presente nos encontros com Marques. Rita só rompe com esse fluxo de profunda insatisfação quando encontra Saul. E o filme termina sem termos certeza se quem vemos é a Rita ou a incorporação da Pomba-gira. Não sabemos se ela superou essa questão ou se a personagem, apenas alcançou mais um nível de despersonalização, seja como for, essa imagem tem um simbolismo muito forte.

O filme apresenta mulheres negras em duas cenas, e apesar de não serem personagens

centrais na narrativa, merecem ser neste trabalho destacadas. Além dos planos iniciais do cortejo na rua, e da sequência final do cortejo da praia, em que há todo o tipo de gente em meio à multidão, a câmera mostra de forma mais aproximada essas mulheres negras, especificamente no grande terreiro que a praia virou. Elas não têm nome, mas aqui, é importante mencionar suas aparições.



*Figura 27 As mulheres negras de As Aventuras Amorasas de um Padeiro*

Na cena em que Marques invade a casa, o advogado já está com Saul, recebendo um santo. Nesse momento, um grupo de pessoas negras adentra a casa, e em específico, duas jovens negras, de biquíni, entram no ambiente e ali permanecem. Do lado de fora, após Marques recuar e o advogado escancarar as janelas da casa, começa o batuque. Uma senhora negra no meio da multidão que a praia se tornou, puxa o ponto da entidade. A presença dessas mulheres negras nessa cena, especificamente a senhora, permite pensar de uma forma simbólica, nos espaços sociais que validam o conhecimento e a ancestralidade da mulher negra. O terreiro é a maior expressão dessa manifestação, onde o seu saber é valorizado.

Como comenta Gilmara Mariosa em seu trabalho sobre a questão do feminino dentro das religiões de matriz africana:

Nas religiões cristãs o feminino é primeiramente representado pela figura de Maria, a mãe de Jesus, cuja a principal função teria sido dar a luz ao filho de Deus, Jesus. As demais seriam as santas da Igreja católica, todas figuras passivas e pacíficas. No universo iorubá, a representação das divindades femininas são, em sua maioria de mulheres guerreiras, batalhadoras, socialmente organizadas. As relações afetivas não são monogâmicas. As mães não necessariamente cuidam dos filhos, algumas vão para a guerra e os deixam para outras cuidarem. (MARIOSIA, 2016, p.46.).

Segunda a autora, a principal diferença que se pode perceber entre as representações da figura feminina no candomblé e no catolicismo, é o discurso que se impõe na relação entre obediência e desobediência. O controle sobre o corpo feminino, pode ser identificado em ambas, mas por uma construção diferente. A moral cristã implica em uma postura punitiva em relação à aquilo que se manifesta no ideal de feminilidade que foge à imagem de Maria, estabelecido enquanto noção muito clara de pecado, como algo a ser reprimido, centralizando a passividade. As religiões de matriz africana, por sua vez, elaboram o feminino a partir de uma perspectiva que se apropria de uma noção de feminilidade onde o central é a agência, e o que seria lido como pecado no catolicismo, aqui é visto como natural. Isso não significa que as assimetrias não estejam presentes:

A exemplo de todas as culturas produzidas pela humanidade, a africana apresenta, em sua mitologia, modelos exemplares de explicação da necessidade de controlar a mulher. Nesse caso a dominação sobre ela é justificada por sua voracidade, sua intolerância e seus excessos, qualidades que lhe são atribuídas como naturais. (CARNEIRO E CURY apud MARIOSIA, 2016, p. 46).

A postura católica de centralizar a passividade é comentada por Alves (2016, p. 8) quando o autor discorre sobre o arquétipo de Maria, que é elaborado em cima da tríade da mulher como esposa, como mãe e como virgem. Essa discussão, ajuda a perceber a maneira que o filme revela as questões de Rita. Logo no início do filme, na conversa que tem com as amigas na rua, que antecede a primeira vez que ela vê Tião, a jovem reclama de ter perdido o interesse em Mário, e as amigas comentam ser esse o problema em se casar virgem. Se nos deslocamos mais adiante no filme, há uma sequência em que acompanhamos Rita descobrindo que está grávida, no consultório médico. Em casa, Rita espera o marido, animada com a novidade. Mário, trocando as pernas, entra em casa agredindo verbalmente a esposa, e antes

que a agressão se torne física, é interpelado pela mãe de Mário que dá a notícia da gravidez de Rita. Após ter mandado Rita embora sem explicar o motivo, ele joga o envelope com as fotos da esposa com Marques em Rita, e atordoado, se cala. Com a sogra sem entender o conflito e as agressões, Rita se dá conta do conteúdo do envelope e se levanta sugerindo uma única opção, o desquite. Mário logo recusa, e ao perguntar sobre a criança, Rita responde sem hesitar que abortaria. Mário rebate que “de jeito nenhum, nem que seja de outro, essa criança nasce” deixando Rita furiosa. Essa questão do aborto também será reprimida por Saul, em uma conversa futura. A questão é que Rita, tal como o filme a constrói, se afasta da tríade do arquétipo católico de feminilidade. Ela rejeita a maternidade, o casamento e a fidelidade, pensando em fidelidade aqui enquanto obediência e controle da própria sexualidade. A rejeição desse arquétipo orienta todos os conflitos internos apresentados pela personagem ao longo do filme. É interessante pensar que, essa rejeição deixa de simbolizar um conflito, justamente, quando Rita se insere no terreno simbólico construído pelo filme. Ali, Rita coexiste com aquilo que faz com que ela não se encaixe no arquétipo mencionado, e isso tenha espaço para não ser um conflito, e sim celebração.

Mariana Gabriela Corrêa aponta em *Exu e Pomba-Gira: uma análise simbólica à luz da Teoria Junguiana*:

A imagem de mulher doméstica que complementa o personagem masculino é totalmente invertida com a Pomba-gira; ao contrário, elas são percebidas como uma ameaça a esse espaço doméstico e às relações aí legitimadas, uma vez que, dentre outros fatores, usam sua sexualidade em benefício próprio e não estão somente a serviço da reprodução. (CORRÊA, 2022, p.17).

A autora também comenta sobre a associação da Pomba-gira ao mal, não por uma associação de dominação e enfeitiçamento dos homens, mas aos desejos proibidos femininos, relacionados à sexualidade reprimida e à desobediência masculina. Aquilo que é tratado como pecado é liberado, compreendido como um direito da mulher pela Pomba-gira. Rita e Saul encarnam, na sequência de encerramento do filme, a imagem de Exu e Pomba-gira. Juntos, permitem, através do simbolismo das entidades, compreender como o filme apresenta e define esses personagens.

Ainda que Exu e Pomba-gira trabalhem na mesma linha da Umbanda, eles visam a finalidades diferentes, pois Exu tende a ajudar nos âmbitos emocional e mental, ao passo que a Pomba-gira nos campos físico e sentimental. Em outras palavras, Exu é atrelado ao equilíbrio e razão, já a Pomba-gira, à emoção e intuição. (MARIAN apud CORRÊA, 2022, p.18).

O equilíbrio e a razão de Saul, aparecem em sua postura ativa no mundo, sua intelectualidade e consciência. A emoção e a intuição de Rita, aparecem na maneira como a personagem se movimenta na história, se permitindo situações novas em sua busca por sentir. Indo além, o filme se encerra com o terreiro como espaço de acolhimento dos indivíduos. Apesar dos desentendimentos e intenções individuais de cada um dos personagens, sobretudo Mário e Marques, todos ali permanecem na gira.

É possível perceber dessa forma, que tanto *Também Somos Irmãos* quanto *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* apresentam suas personagens femininas de uma maneira que permite uma leitura que dialogue com a religião, permitindo uma camada ainda mais profunda da composição dos territórios simbólicos apresentados. Por fim, cabe retomar uma questão significativa presente em ambos os filmes, no que diz respeito à imagem feminina. Tanto Marta quanto Rita aparecem enquadradas na janela. Marta, na sequência em que Renato e Hélio cantam no jardim do palacete. Rita, na sequência de encerramento, no meio da festa de gira. Pensar a janela como um espaço de divisão do mundo interno com o externo permite refletir sobre como as duas personagens em suas respectivas narrativas se relacionam com esse imaginário doméstico associado à figura femina. Marta abandona a imagem da mulher emoldurada, para ter sua experiência com Walter. Rita inicia emoldurada na janela do carro, para no final, da janela de Saul, incorporar uma entidade no meio da gira.

### 3.3 – O isolamento do sujeito

Os dois filmes permitem articular a ideia de isolamento, mas em *Também Somos Irmãos*, aparece com maior contorno, na figura de Renato. Retomemos a cena da festa de formatura de Renato. O espectador pode constatar a formalidade da ocasião, mas também as características daquele ambiente, que majoritariamente branco, contrasta com o formando. Um plano médio enquadra os corpos que dançam, operando como ponto de vista de Renato: a procura por Marta, a ausência de identificação com as pessoas no salão e a falta de pertencimento logo se evidenciam e o contra-plano, revela Renato sozinho de frente para o salão. É interessante pensar nos diálogos anteriores entre Renato e Miro, as percepções opostas dos irmãos, mas sobretudo, a certeza de ambos em relação aos espaços dos quais são destinados. Essa passagem fala da ausência de Marta, mas fala muito mais da ausência que orienta os corpos negros na busca por melhoria social.



*Figura 28 Renato na festa de formatura*

O deslocamento e isolamento de Renato são ainda mais dolorosos, porque vemos a recepção e celebração que toma conta do morro, com o seu feito. Carneiro (1995) discorre sobre

essa dinâmica:

Mesmo os negros que devem o seu sucesso aos seus próprios talentos pessoais são prisioneiros desta perversa dinâmica e veem-se impotentes para transferir o seu prestígio pessoal para o seu grupo racial. Embora desfrutem individualmente de uma situação privilegiada sabem que não representam nada que tenha relevância política social ou econômica porque os negros enquanto coletividade são considerados a parcela descartável de nossa sociedade e se bem sucedidos individualmente servem apenas para legitimar o mito da democracia racial. (CARNEIRO, 1995, p.165)

Miro acusa seu irmão de almejar embranquecer, porque sabe que a ascensão que Renato busca, não irá livrá-lo de continuar sendo subjugado. Sabe que um diploma não fará com que Requião o veja com dignidade. E que tampouco o estudo, fará com que Marta o perceba como um homem de valor. Justamente porque o que o aparta, é sua cor. E isso, não tem como mudar. Como o filme mesmo revela em outra cena em que Miro transita bêbado na porta do bar Continental. Na calçada, a baiana – já mencionada anteriormente – vende alguma coisa em um tabuleiro. O curioso do diálogo que se segue é a problemática em torno do racismo: Miro pergunta à baiana se existe preto de alma branca, ao que ela prontamente responde que todos tem a alma da mesma cor. Em contraponto, Miro cambaleia afirmando que sua alma é preta, ao que a baiana repreende: “olha o castigo!”.

Voltemos na sequência do baile de formatura. Os efeitos emocionais do evento, podem ser também observados em uma sequência posterior, quando Renato conversa com Marta, e a jovem explica a ausência na comemoração. Os personagens estão em um ambiente arborizado, sentados em um banco que poderia ser de uma praça. Mas é certo que, a falta de liberdade e autonomia de Marta, indicam que os personagens estão no jardim da casa de Requião. Em um enquadramento que observa ambos, apesar de Renato aceitar as desculpas da jovem, percebemos seu enrijecimento em relação ao descaso de Requião. Ele até chega a comentar com Marta sobre seu novo emprego. O diálogo é breve, mas um aspecto de posicionamento de câmera<sup>19</sup> parece sobressaltar à condição subjetiva das sequências anteriores protagonizadas por Renato, e reforçar a vulnerabilidade de Marta. Em contra-plongée, Renato fala da percepção sobre Requião, de não estar surpreso. Em plongée, Marta fala da sua incapacidade de decepcionar Renato, e que sua ausência foi por motivos maiores que sua própria vontade. A angulação da câmera, decerto, ajuda a corroborar os aspectos subjetivos de Marta, no que tange à sua falta de autonomia; mas também corrobora a intuição de Renato como algo concreto, de

---

<sup>19</sup> A ambiguidade que a câmera revela nessa cena, replica a mesma dinâmica presente na cena inicial de Renato e Miro, após Miro fugir da polícia e se esconder no barracão.

forma que a sua consciência e crítica, o colocam em posição de enxergar a verdade, com autonomia.



*Figura 29 Renato e Marta conversam no jardim*

Se nos deslocamos para a cena final do filme, avançamos para o momento em que Renato encontra Marta na porta da igreja. Ele agradece a ajuda de Marta, que declina o agradecimento, e fria, rejeita a amizade de Renato, argumentando que sua colaboração foi apenas condizente com a justiça. A câmera enquadra Marta descendo a escadaria até sair de quadro, pela perspectiva de Renato, que agora livre, é filmado da rua, de maneira que sua imagem, assim como a da torre da igreja, parecem ainda mais elevadas e isoladas. O isolamento de Renato na porta da igreja, após o rompimento da amizade com Marta, o coloca em uma posição de descarte. Apesar dos anos de amizade, Marta não foi capaz de manter o vínculo com o jovem, e agora, replica um tratamento similar ao de Requião.

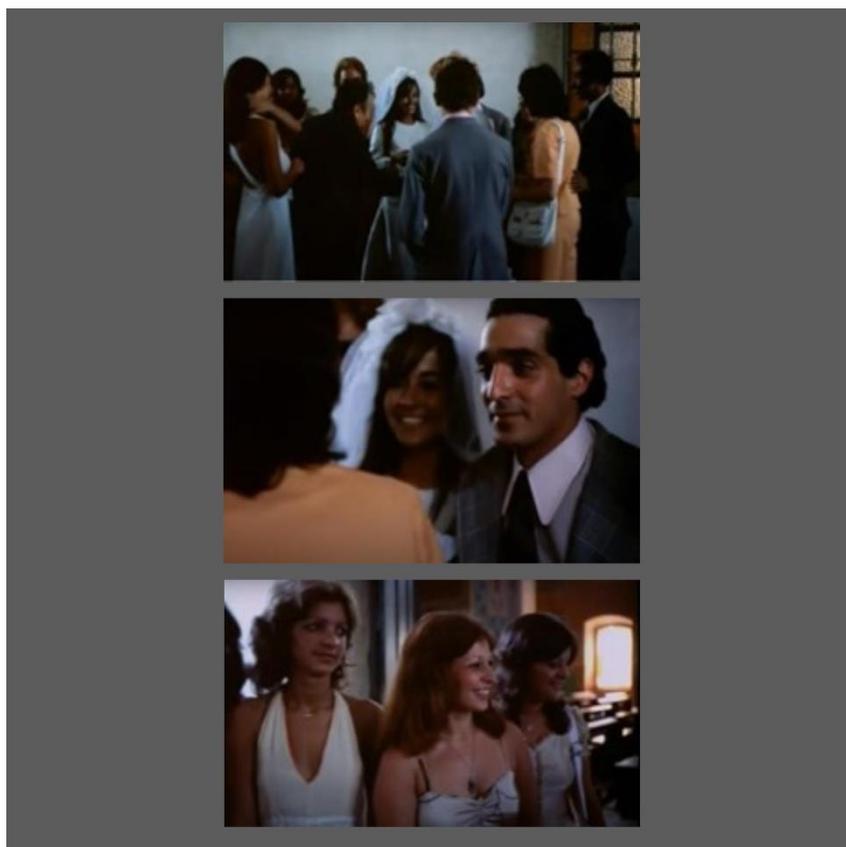


*Figura 30 Renato sozinho na porta da igreja*

Esse é o último plano do filme. E a paisagem parece oprimir a imagem de Renato. Sozinho e diminuído, talvez seja o momento de maior peso de tudo aquilo que discutiu ao longo da história, com o irmão. Apesar desse aspecto psicológico, vale destacar que o filme começa com a sequência de fuga de Miro. E se encerra com a imagem de Renato livre. Talvez não só livre do encarceramento, mas também da devoção que tinha por Marta. Ou talvez, pela imponência solitária da torre da igreja, em toda lógica de punição e culpa que o cristianismo carrega, seja a pintura do que a baiana comentou com Miro.

Já *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, permite articular o conceito de isolamento a partir de diferentes personagens e em diferentes camadas. A sequência de casamento no início do filme, revela uma sensação muito clara sobre os antagonismos entre o que o casal representa, sobretudo, em um recorte que os encara individualmente. De fora da igreja, a mobilização dos amigos de Mário, já denota um lugar de pertencimento caro ao masculino, em oposição ao isolamento de Rita, mesmo em um cenário onde a grande maioria dos convidados é composta por mulheres. Não vemos amigas ou pessoas que, de certa forma, celebram o novo ciclo de Rita. Tudo parece girar em torno de Mário. Durante os cumprimentos, a imagem recortada das

jovens convidadas, permite questionamentos. As jovens podem estar encarando Mário, simbolicamente, como objeto de desejo: um rapaz de classe-média, branco, que aceita encarar o matrimônio, e todas as instâncias da monogamia, pelo amor a uma mulher. Em um contexto em que Rita aparece rodeada de mulheres, que parecem não ter proximidade com ela, essas jovens gostariam de estar em seu lugar? Ou é Mário quem as deseja, e nesse quadro composto por elas, traz qualquer coisa de adeus ao que ele pretende ou não abdicar? Ou ainda, será que quem as contempla, é a própria Rita, ciente de um ponto de virada simbólico que o matrimônio representa na trajetória de uma mulher? Elas, desacompanhadas de uma figura masculina, em contraposição aos noivos, representam a transição subjetiva dos personagens ou uma ponte de fragmentação das expectativas projetadas dentro da monogamia? Face aos votos de juízo que Mário recebe de um convidado, quem ali – sem perder de vista o quadro das jovens – seria o troféu? Mário ou Rita? As subjetividades que aparecem como endereçadas ao masculino, no caso Mário, permitem pensar em como a moralidade da classe média é revelada, de maneira descritiva, na introdução da história. . O peso das renúncias, é direcionado ao masculino. De toda forma, o que chama atenção é a sensação de que os convidados, em sua maioria, estão ali para felicitar o noivo. No meio desse hall lotado, Rita sorri e acena com a cabeça, sem que nenhuma pessoa pareça ter algum laço afetivo com ela. Talvez ela seja o troféu. Mas a questão que fica mesmo, nesse momento do filme, é se será Mário o padeiro aventureiro do título.

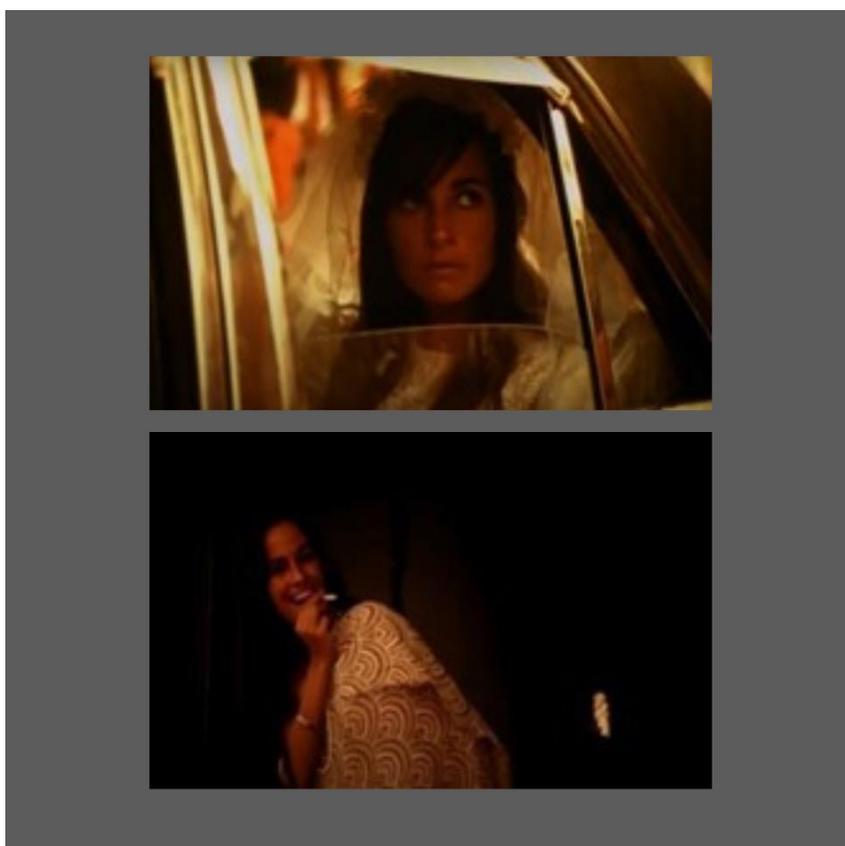


*Figura 31 Noivos recebendo os cumprimentos*

O interessante de pensar na imagem da igreja e do matrimônio, é como isso pode ser traduzido como símbolo. Sobretudo, como a monogamia se posiciona neste cenário. Aqui, vale retomar o debate de Ale Mujica Rodriguez, Carolina Carbonell Demori e Caroline Wolff (2021, p.139) em que elas investigam em uma análise teórica, o que seria a monogamia enquanto estrutura. A partir do entendimento de que a monogamia inicialmente se detinha ao controle sexual alinhado ao contexto de colonialidade, em prol da proteção e preservação de uma linhagem burguesa branca ocidental, e historicamente se instaura enquanto ferramenta de dominação, organização e redenção dos corpos “não” civilizados; a imagem de Rita e Mário, ganha contornos muito específicos dos papéis de gênero dentro de uma mentalidade hegemônica cristã. Outra sequência de isolamento de Rita, pode ser observada quando Mário vai ao bar para comprar o champanhe para a noiva. Apesar da alegria dos convidados, o casal troca poucas palavras e nenhuma aproximação afetiva no carro. Rita apenas reclama que Mário não havia levado champanhe, e que, para ela, isso era importante. Como já mencionado, a rua em torno do carro dos noivos, dá passagem à uma multidão, que mistura cortejo, fanfarra, aglomeração de carros e uma profusão de pedestres de todas as cores, gêneros e idades. Toda essa efervescência acontece do lado de fora do carro, onde Rita observa de dentro do veículo.

Apesar deste posicionamento, é quase como se de dentro do carro, Rita se sentisse de fora do mundo. Em oposição ao sentimento de euforia e excitação que a multidão exala, talvez porque tenha acabado de se casar? Ela nem percebe a movimentação de Marques, e muito menos o trajeto de Mário. Rita encara a multidão com um semblante pesaroso.

O interessante da imagem de Rita descolada da multidão, é pensar que esse movimento todo, independe dela. Se ela não estivesse ali sentada no carro que está estacionado na porta do bar, as pessoas ainda estariam na rua. O olhar de Rita de dentro do carro ganha destaque se nos movimentarmos para a sequência final do filme. O último plano revela uma Rita que encara, agora, uma multidão que se formou de maneira caótica. Há cortejo, batuque, samba, crianças, velhos, mulheres, adolescentes, e todo tipo de indivíduo imaginável. Mas dessa vez, ela não só faz parte da multidão, como a multidão, agora um terreiro, existe por causa dela. Ela não observa de fora, ela agora percebe de dentro. Sua imagem, ao som do ponto de Pomba-gira, personifica a entidade. Ela gargalha, enquanto se escuta: “Pomba-gira tem sete maridos, olha a pomba-girê, olha a pomba-girá, Pomba-gira da saia rodada, que bebe e que fuma na encruza fechada”.



*Figura 32 Rita no início e Rita no final*

O isolamento de Saul também deve ser mencionado, visto que o personagem está sempre sozinho. Saul tem a companhia de Rita, mas todas as outras cenas em que é visto com outros personagens, são marcadas pelo racismo. Saul é inteligente e cheio de propósito. Criativo e irreverente, mas sozinho. O filme não mostra Saul com um grupo de amigos ou família, no máximo, coexistindo com um ou outro artista ali na beira da praia. Marques possui seus aliados, sempre presentes. Mário possui amigos, seja na figura de seu chefe ou na do amigo que o acompanha no bar, quando descobre as fotos de Rita. Saul possui todos os seus atributos e ainda, o isolamento e a rejeição.

Há, por fim, outro aspecto sobre isolamento que *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* aborda e merece destaque. A figura de Tião, interpretado pelo diretor Waldir Onofre, consegue tratar do isolamento por um viés metaliguístico. O diretor se insere na narrativa como pedreiro. É interessante pensar que em *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962), filme onde Waldir Onofre protagoniza o episódio *Zé da Cachorra*, há no episódio que o antecede, *Um Favelado*, uma sequência de pedreiros trabalhando em uma obra. Onofre se apropria da imagem do pedreiro e aparece trabalhando na obra e emitindo barulhos grotescos nos delírios hipersexualizados de Rita. O diretor não interpretou o papel de Saul. Ele se coloca diante da câmera para interpretar uma imagem do homem negro, que a partir da subjetividade branca, é animalésca. No território suburbano, é como se o olhar do diretor indicasse na própria atuação uma imagem que ele rejeita. Saul é uma construção possível mediante o olhar de Onofre. Tião, uma imagem construída a partir do olhar de Onofre diante à reprodução de um arquétipo. O isolamento de Tião e a celebração de Saul, permitem pensar em como o filme aborda, em uma camada mais profunda, a complexidade da questão da representação do negro no cinema brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecer uma proposta de análise fílmica de obras que não estão circunscritos em um recorte que não é contemporâneo a nenhum dos dois objetos, objetos esses que possuem entre si uma distância temporal de vinte e seis anos, é uma proposta desafiadora. Principalmente, por três camadas de distanciamento: do olhar da pesquisa, da realização de cada filme e da busca por uma relação que se possa desenvolver entre eles. *Também Somos Irmãos* é um filme dirigido por José Carlos Burle, que era um homem branco, mas em diálogo e proximidade com o Teatro Experimental do Negro (TEN)<sup>20</sup>. *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* é um filme dirigido por Waldir Onofre, que foi um diretor e ator negro. A proximidade da obra de Burle com o TEN, ao se pensar na busca por uma representação do negro não estereotipada, não parece ser algo pequeno:

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. (NASCIMENTO, 2004, p.210).

Aguinaldo Camargo, que interpreta Renato, é um ator que veio do TEN. Com Grande Otelo interpretando um papel de protagonismo que fugia à comicidade, o longa foi mencionado pela valorização do ator negro em um filme brasileiro (Melo, 2006, p.149). Além dessas questões, cabe pensar em como o cinema de Burle, ao se posicionar contra ao imaginário elaborado à partir do mito da democracia racial<sup>21</sup> (Melo, 2006, p.163) pode dialogar com filmes como *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e no anteriormente citado, *Cinco Vezes Favela*. Mas cabe destacar a questão da representação do negro. Waldir Onofre<sup>22</sup> trabalhou como ator, roteirista, diretor e assistente de direção. Onofre fundou em Campo Grande, uma escola de teatro em 1966 (CATANI e BEZERRA, 2023, p. 4) no Ginásio Afonso Celso. Sua trajetória, com uma filmografia extensa,

---

<sup>20</sup> Para uma compreensão mais elaborada do TEN, cabe revisitar a pesquisa de Melo (2006).

<sup>21</sup> Essa proximidade e suas ambiguidades em relação à posição de Burle em relação ao distanciamento de uma representação do negro não estereotipada, são aprofundadas de maneira mais complexa no trabalho de Melo (2006).

<sup>22</sup> O artigo *Waldir Onofre, o ator e diretor negro do cinema brasileiro* (2023) de Afrânio Mendes Catani e Nielson Rosa Bezerra apresenta, de forma detalhada, a obra e trajetória de Onofre.

permite aqui uma reflexão. Sua capacidade de elaboração criativa da representação do negro, na figura de Tião em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, resulta em um personagem negro fetichizado e limitado às questões de classe, a partir de seu ofício como pedreiro. Seria Tião, a imagem do negro recusada por Onofre, justamente pela posição crítica de Tião na narrativa do filme, em contraponto com Saul? Sendo esta imagem de si, também presente nas obras que Onofre atuou e em diálogo com a própria representação do negro presente no Cinema Novo, seria Tião, seu manifesto?

Waldir, em um depoimento no final dos anos 1990, diz que o “mercado de trabalho para ator negro, aqui no Brasil, é praticamente nenhum” e que “o visual é o visual ariano”, no cinema, na televisão e na propaganda. Quem quiser fazer um filme, como ele, tem que “escrever, dirigir, interpretar, correr atrás de dinheiro”. (CULTNE CINEMA apud CATANI e BEZERRA, 2023, p. 8).

Em *Também Somos Irmãos*, o público acessa de imediato a imagem da favela e o conflito de dois irmãos negros. Ainda que dentro de uma orientação que parte do olhar de Burle e do roteirista Alinor Azevedo, há muito bem definida uma atmosfera que busca validar a perspectiva do negro sobre si mesmo. Por causa de todo o debate em torno do melodrama e do neorealismo, o filme carrega em si a ruptura com a tendência de sua contemporaneidade (Melo, 2006, p.162). *As Aventuras Amorosas de Um Padeiro* permite acesso às complexidades e subjetividades do negro, em um percurso que pontua sistematicamente as contradições e ambiguidades sociais, de classe e gênero, presentes na sociedade, de fora para dentro, até chegar em Saul, um personagem que, curiosamente, e na contramão da representação do negro difundida pelo Cinema Novo, não possui sua raça dissolvida em um discurso que hierarquiza a luta de classes em prol de uma imagem apropriada pela necessidade de representar o povo enquanto massa.

Esses aspectos são marcadores das obras em seu tempo, e uma discussão que retoma e se atém ao contexto construído por questões de produção, mercado e crítica, são fundamentais para entender o espaço que essas obras ocupam na historiografia do cinema brasileiro. Mas a proposta desta pesquisa foi se ater ao que os filmes *Também Somos Irmãos* e *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* falam ao corpo negro feminino, ao meu corpo enquanto pesquisadora.

Nesse sentido, foi fundamental entender e discutir a questão do negro no Brasil e a questão da representação do negro. Não para antecipar as respostas do movimento de análise fílmica, mas para traçar um método de análise, que dialogasse com questões que vão pensar o

negro. Escolher uma análise com aspectos sociológicos e articular conceitos que se relacionam com a ideia de construção de uma identidade, como território, trabalho, gênero, religião, conflito e isolamento, permitiram uma escuta dos filmes, que validaram uma percepção mais complexa da construção de seus personagens em cena.

A forma como os territórios são apresentados nos filmes, permite entender como a questão do corpo negro está além da sua imagem, e se relaciona também com seu espaço. A maneira como a favela e o subúrbio são desenhados, com a presença de manifestações culturais em camadas que expandem a mera descrição formal dos ambientes, se complexifica em dois filmes que, cada um à sua maneira, se preocupa em trazer esse território como elemento descritivo que extrapola os corpos presentes na narrativa.

A questão do trabalho, nos dois casos, circunscreve aspectos sociológicos de classe e gênero que, por não serem a temática principal dos enredos, resultam em uma compreensão dos territórios simbólicos da trama, que os corpos negros ocupam e como isso se relaciona com questões que também compõe a ideia de território.

Os conflitos raciais e a forma como os filmes os apresentam, estabelecem uma dinâmica de movimento. Em *Também Somos Irmãos* o conflito racial se orienta de fora para dentro. A maneira como as respectivas personalidade dos irmãos é elaborada e apresentada, ainda que sejam posições antagônicas, parte de um estímulo que é externo. Esse estímulo, que é o racismo, vai refletir nas jornadas individuais dos protagonistas, percursos diferentes, em uma percepção que acontece em uma camada interna. Em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, esse movimento é de dentro para fora. O filme coloca o conflito racial a partir da percepção de Rita, uma elaboração interna e fetichista, que desemboca na ruptura do preconceito da personagem, em um movimento externo.

Pensar no que os filmes falam sobre o feminino e a religião é uma oportunidade de atingir uma camada ainda mais profunda, a partir de uma subscrição de classe. Principalmente quando se debruça sobre as personagens por um recorte étnico. Em *Também Somos Irmãos*, as personagens femininas negras, ainda que não tenham nome, como a baiana, não estão circunscritas na socialização feminina de Marta, no arquétipo de Maria. Nesse sentido, apesar de não ser a temática central do, também marca uma posição. O filme aponta que não há como perceber gênero sem perceber raça. Em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, é interessante pensar em como o feminino de Rita, para se desenvolver na história, tem aliadas. Rita conversa com suas amigas, possui um núcleo, uma espécie de rede que acolhe suas frustrações. Por mais que sua liberdade esteja em um lugar diferente da liberdade de Saul, ela se integra. O filme não

é sobre a integração de Saul, mas de Rita. E o desfecho, do auge da sua integração, em um terreiro, permite pensar sobre como os espaços negros – aqui a manifestação da religião de matriz africana – carregam em si, a possibilidade de integração. Como o samba no morro, a manifestação da cultura negra é a manifestação de uma cultura que integra.

O tópico que trata do isolamento veio da necessidade de pensar sobre o aspecto cíclico de cada filme. Sobretudo, pensar sobre onde esses filmes apontam que se pode chegar. A partir do isolamento dos protagonistas, tanto Renato quanto Rita e Tião, se têm uma imagem simbólica do que os filmes representam. Em *Também Somos Irmãos* apesar de tudo que Renato experiencia, são duas imagens que se relacionam para encerramento de um ciclo: a inicial, de um homem fugindo da polícia, a final, de um homem livre. Já em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, as duas imagens que relacionadas, permitem a conclusão de um ciclo são: a de uma mulher deslocada e a de uma mulher integrada; a de um homem negro fetichizado pelo olhar branco e a de um homem negro representado pelo olhar negro.

*Também Somos Irmãos* é um filme que possui um recorte narrativo onde, antes de tudo, a palavra do negro é validada. Durante todo seu percurso, o filme não faz uso de flashback. A realidade da infância dos irmãos, é feita pelo dispositivo oral e não imagético. Ao longo do filme, o racismo é sistematizado, em situações de injúria, rejeição, segregação e violência. Mas o primeiro diálogo do filme apresenta a discussão entre os irmãos, e apesar das posturas antagônicas, há uma concordância: eles sofreram na infância com o racismo de Requião, e ainda sofrem. É através do relato dos personagens, que o espectador entra na história. O filme, logo em seus primeiros minutos, faz com que através da palavra, a história se desenvolva e quem assiste, o faz partindo desse princípio, do relato do corpo negro. A discussão em torno do gênero do filme, permite entender à luz de sua contemporaneidade, as intenções estéticas e formais. Mas em se tratando de um país onde negros são presos, da mesma forma que Miro, quando a polícia não tem certeza se ele cometeu o crime por deduzir que a autoria fora de “um negrinho qualquer”, o filme coloca o público nesse lugar. O de validar aquilo que o negro diz. O filme também apresenta na posição antagônica dos irmãos um estado que é comum aos dois. A busca por pertencimento. Renato, através do estudo. Miro, ainda que pelo crime, também busca por validação e aceitação, dentro do seu ideal de malandragem. Esse lugar de deslocamento e isolamento do negro, e o mais importante, o que fazer com esse isolamento, não tem resposta. Os irmãos têm apenas um ao outro nessa camada.

*As Aventuras Amorosas de um Padeiro* poderia apenas apresentar Saul. Um personagem que é emblemático em sua representação, por fazer oposição aos outros homens

que a narrativa apresenta, e ser intelectualizado, afetuoso e eloquente. Mas quando insere Saul em um contexto em que Rita idealizava o homem negro por uma perspectiva fetichista, e ao conhecê-lo, rompe com toda a idealização anterior; ele ganha mais força. O filme fala sobre a quebra de estereótipos em diferentes camadas, a da escolha do personagem no enredo, no percurso da própria personagem na narrativa, e em como o cinema brasileiro elaborou a representação do negro.

É importante perceber também, como os dois filmes, não deixam de falar sobre a questão da mulher negra. Ainda que por vezes quase imperceptíveis, elas estão ali. Seja na imagem do terreiro em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, onde uma senhora negra puxa o ponto de gira e o seu cantar, envolve a presença de todos os corpos ali. Ou em *Também Somos Irmãos*, na forma como a história de Rosália é contada, talvez a única perspectiva do desfecho que permite esperança. Antes de ter a amizade rejeitada por Marta, Renato a enxerga. Quando chega da prisão e encontra Rosália em sua casa, comenta surpreso que não esperava que essa fosse sua primeira visita. A surpresa de Renato não é triste, ele não está decepcionado por não ser Marta. Ele enxerga Rosália, como uma tomada de consciência. E não precisa de cena pós crédito porque naquele momento, ela sabe que foi vista. E em se tratando do mito da democracia racial e da miscigenação como ferramenta de ascensão e embranquecimento, além da solidão do corpo negro feminino que é preterido, Rosália sorrir e perceber que foi percebida por Renato, mesmo que Renato tenha passado boa parte da história nutrindo um amor platônico por Marta, é uma escolha. Uma escolha e um aceno, ainda que embrionário. Porque *Também Somos Irmãos*, ainda que em uma primeira camada, tematize o racismo e a relação dos irmãos, afirma ao corpo negro feminino: eu vejo vocês.

A análise fílmica dos filmes, proporcionou a compreensão de muitas questões que se relacionam com a representação do negro. Apesar das diferentes propostas e contextos, pode-se concluir que *Também Somos Irmãos* e *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* permitem ao corpo negro que ele tenha tridimensionalidade. A tridimensionalidade é pensada aqui, enquanto uma representação complexa, que se aprofunda em elaborar territórios simbólicos em que esses personagens possam ser inseridos.

## **BIBLIOGRAFIA**

ABREU, Nuno César Pereira de. Boca do lixo: cinema e classes populares. 2002. 3v Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1593061>. Acesso em: 10 mai. 2023.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. Racismo Estrutural. São Paulo: Ed. Jandaíra - Coleção Feminismo Plurais (Selo Sueli Carneiro), 2020.

AKOTIRENE, Carla. O que é interseccionalidade. Coordenação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARAÚJO, J. Z. A negação do Brasil Identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira. Tese de Doutorado. ECA, Universidade de São Paulo, 1999. São Paulo.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. Revista USP, São Paulo, n. 69, p.72-79, maio 2006.

AUTRAN, Arthur. Imagens do negro na cultura brasileira: considerações em torno do cinema, teatro, literatura e televisão. São Carlos: EdUFSCar, 2011.

BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo – a experiência vivida; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BENTO, Cida. Pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOLTER, Jay David., GRUSIN, Richard. Remediation. Understanding New Media. Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press: 2000.

CALMON, maeli santos. O Genocídio Do Povo Negro No Brasil De Abdias Do Nascimento Ao Mapa Da Violência. Caderno Sisterhood, 3ª Edição, 2020.

CANCLINI, Néstor G.: Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade. (Capítulo 7: “Culturas híbridas, poderes oblíquos”) São Paulo: Edusp, 2006.

CARNEIRO, Sueli. Gênero, Raça e Ascensão Social, Estudos Feministas, V-3, nº 02,

UFCS, UERJ, Rio de Janeiro, 1995.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estud. av.*, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 377- 394.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. DOGMA FEIJOADA A INVENÇÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 33, n. 96, e339612, 2018.

CATANI, A. M.; BEZERRA, N. R. Waldir Onofre, ator e diretor negro do cinema brasileiro . *Práticas Educativas, Memórias e Oralidades - Rev. Pemo*, [S. l.], v. 5, p. e10890, 2023. DOI: 10.47149/pemo.v5.e10890. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/10890>. Acesso em: 10 mar. 2024.

CAVALCANTE, K. L., Fundamentos da filosofia Ubuntu: afroperspectivas e o humanismo africano. *Revista Semiárido De Visu, Petrolina*, v. 8, n. 2, p. 184-192, 2020.

CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. *Crítica y Emancipación*, (1): 53-76, junio 2008.

CORRÊA, Mariana Gabriela. Exu e Pomba-Gira: uma análise simbólica à luz da Teoria Junguiana. Pontifícia Universidade Católica De São Paulo. 2022

CURIONE, Bianca. Femicídio: em uma visão história e sua tipificação no ordenamento jurídico brasileiro. *Unicesumar.edu.br*, 2015.

DOMINGUES, Petrônio José. Negros de Almas Brancas? A Ideologia do Branqueamento no Interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930. *Estudos Afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, ANO 24, n. 3, p.563-599, 200.

DO NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra .1978.

NASCIMENTO, A. DO .. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 209–224, jan. 2004.

DRUMOND, P. A Experiência de Incerteza Indefinições acerca do documentário híbrido brasileiro contemporâneo. Trabalho de conclusão de curso - Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2015., pp.30.37.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Bahia: Editora Edufba, 2008.

GANCHO, Cândida Vilares. Como analisar narrativas. São Paulo: Ática, 1991.

GIDDENS, Anthony. As dimensões institucionais da modernidade. In: As Consequências da Modernidade. São Paulo: Ed. Unesp, 1991. (p.61-82).

GOES, Fernanda Lira et al. Atlas das periferias no Brasil: aspectos raciais de infraestrutura nos aglomerados subnormais. Rio de Janeiro: Ipea, 2021.

GONÇALVES, Ismael. Bem Aventurada é a Serva do Senhor: a construção da feminilidade das mulheres através do discurso Mariano. Uruguai: Estudos Históricos, 2016.

GUTFREIND, C. F. (2006). O filme e a representação do real. E-Compós, 6. <https://doi.org/10.30962/ec.90>.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como culturas imaginadas. In: A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, pp.47-65.

hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. Lendo as Imagens do Cinema. São Paulo: Editora Senac, 2009.

Kehl, M. R. (2007). BOVARISMO E MODERNIDADE. Literatura E Sociedade, 12(10), 224-236. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i10p224-236>

LABORNE, A. A. de P. (2014). BRANQUITUDE E COLONIALIDADE DO SABER. Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN), 6(13), 148–161. Recuperado de <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/156>

MARIOSIA, Gilmara Santos et al. O reino das Yabás: participação de mulheres negras no candomblé. Universidade Federal de Minas Gerais. 2016.

MARTINS, Leda Maria. Capítulo "O negro na cena imaginária do branco". In: A cena em sombras. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 33-49.

MELO, Luis Alberto Rocha. Argumento E Roteiro: O Escritor De Cinema Alinor Azevedo. Dissertação. Programa De Pós-Graduação Em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. 2006. Niterói.

METZ, Christian. A significação no cinema. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORIN, E. O Cinema Ou O Homem Imaginário. Lisboa: Moraes, 1970.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Tradução. Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em: [biblio.fflch.usp.br/Munanga\\_K\\_UmaAbordagemConceitualDasNocoosDeRacaRacismoIdentidadeEEtnia.pdf](http://biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_UmaAbordagemConceitualDasNocoosDeRacaRacismoIdentidadeEEtnia.pdf). Acesso em: 10 maio 2023.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978. p. 1.

Oliveira, I. de M., & Santos, N. C. S. (2018). SOLIDÃO TEM COR? Uma análise sobre a afetividade das mulheres negras. Interfaces Científicas - Humanas E Sociais, 7(2), 9–20. <https://doi.org/10.17564/2316-3801.2018v7n2p9-20>

PALLONE, Simone. Diferenciando subúrbio de periferia. Cienc. Cult., São Paulo , v. 57, n. 2, p. 11, June 2005 . Available from <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252005000200006&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200006&lng=en&nrm=iso)>. access on 21 Feb. 2024.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, capítulos I, II e III.

RAMOS, fernão pessoa. SCHVARZMAN, sheila. Nova história do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. – Volumes 1 e 2.

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema: ed. 4. Rio de Janeiro: Pallas. 2011.

RODRIGUEZ, A. M., DEMORI, C. C., & WOLFF, C. (2021). Da monogamia ao feminicídio: Algumas reflexões. Cadernos De Gênero E Diversidade, 7(3), 137–147. <https://doi.org/10.9771/cgd.v7i3.47043>.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Letramento: Justificando, 2017.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A prisão dos ébrios, capoeiras e vagabundos no início da Era Republicana. Rio de Janeiro: Topoi, v. 5, n. 8, 2004.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica (Parte 1: "Do Eurocentrismo ao policentrismo"). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOTO, William Héctor Gómez. Subúrbio, periferia e vida cotidiana. Revista Estudos Sociedade e Agricultura, v. 16, n. 1, Rio de Janeiro, UFRRJ, 2008, p. 109-131.

STAM, Robert. Dialogismo cultural e textual. In: Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 72-78.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea [S.l: s.n.], 1998.

TEIXEIRA, M. DE O.. Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?. Trabalho, Educação e Saúde, v. 11, n. 2, p. 451–453, maio 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica: ed.5. Campinas, SP: Papyrus. 1994.

WEBER, Max. (1999). Os três tipos puros de dominação legítima. In: Sociologia. Gabriel Cohn (Org.). São Paulo: Ática. (p. 128-141).

WJT MITCHEL, O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emanuel (org). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica: ed.5. Campinas, SP: Papyrus. 1994.

XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

ZAN, V.. Espaço, lugar e território no cinema. Galáxia (São Paulo), v. 47, p. e55455, 2022.

## **ANEXO 1**

*Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949, 85 min.)

O filme narra a história dos irmãos Renato (Aguinaldo Camargo) e Miro (Grande Otelo). Para isso, acompanha a temporalidade dos personagens em um presente em que vivenciam a fase adulta. Eles moram na favela, em um mesmo barracão, e o filme se desenvolve de forma linear dentro deste recorte temporal dos personagens e a partir dessa ambiência. Partimos de Miro fugindo da polícia nos becos e vielas do morro, e o vemos chegar no barracão, onde Renato está. Renato é estudante de Direito e Miro, um típico malandro.

Eles foram criados por Requião (Sérgio de Oliveira), um homem rico. Sob a tutela de Requião, Miro e Renato cresceram também com Marta (Vera Nunes) e Hélio (Agnaldo Rayol). No primeiro diálogo do filme, Renato diz que ter sido criado na presença de Requião, significou o contato com o conhecimento de uma nova realidade possível; para Miro, explicitou a desigualdade da qual os negros são subjugados a partir da rejeição.

Em seguida, Renato encontra Marta do lado de fora da igreja e a conduz até o lado de fora da casa de Requião. Renato a presenteia com um livro. Renato diz entender a revolta de Miro. Para ela, a redenção de Renato é responder ao passado sem ódio, com compaixão e gratidão; deixando evidente que a sua perspectiva em torno do tio, não consegue de fato visualizar as complexidades raciais presentes. Ele aproveita o momento para convidar Marta para ser sua madrinha de formatura, assim como entregar a ela o convite.

Enquanto Renato se organiza para a formatura, Miro segue seduzido pela criminalidade. Nesse ponto, entra em um bar, e se encontra com um colega mais velho que tenta o aconselhar.

Nos preparativos para a festa de formatura, Rosália (Neusa Paladino) passa o paletó do formando, que em casa, procura sua própria gravata enquanto discute com Miro. Rosália entrega o paletó passado á Renato, como presente pela conquista. Os moradores se apressam em rodeá-lo na porta de seu barracão para aplaudi-lo. Todo clima de celebração, contrasta com a seguinte passagem, de Renato sozinho em sua própria festa. Marta não teve permissão para ir ao evento, e Renato fica sozinho e deslocado na própria festa.

A seguir, Marta conversa com Renato após o evento. Ele aceita as justificativas

de Marta, e demonstra entender que a situação fora construída por Requião. Renato comenta sobre seu novo serviço, revelando já estar trabalhando em um caso de um “réu qualquer”. O “réu qualquer” do qual Renato se refere, é Miro.

No tribunal, e diante do juiz e da promotoria, Renato argumenta a favor do irmão, e consegue a concessão de mais uma chance de liberdade ao acusado, após relatar a trajetória confusa e revoltada de Miro, dada as circunstâncias sociais apresentadas. Após saírem da audiência e descer as escadas do fórum, Miro expressa a admiração pela desenvoltura de Renato, como se a ocasião o colocasse em posição de prestígio pela sua malandragem. Enquanto o irmão mais velho recebe congratulações pela estreia de colegas de profissão, Miro agradece ao juiz pela oportunidade. O juiz seriamente pede que Miro agradeça o próprio irmão, no que prontamente Miro refuta os laços de consanguinidade, alegando ser estratégia retórica do advogado de defesa.

Logo adiante, Renato encontra Marta na porta da igreja, mas dessa vez, ela está acompanhada de um amigo de Requião, Walter (Jorge Dória). Ela os apresenta, deixando claro que Renato é como se fosse um irmão, e se despede de Renato, que carregava um livro, muito provavelmente para presenteá-la. Logo após a saída de Marta e Walter, Renato percebe a presença de Miro, e é quando os dois conversam do lado de fora da igreja, que as intenções de se vingar de Requião, por parte de Miro, ficam claras.

Enquanto Hélio e Renato cantam no jardim, Marta se arruma para sair com Walter, que está na sala conversando com o Requião sobre um investimento. Em seguida, a jovem passeia com o rapaz, que demonstra interesse nos bens do tio.

Renato conversa com seus colegas no saguão do fórum, e descobre que Walter é um vigarista e está enganando Requião, o fazendo investir capital em um loteamento inexistente. Em seu escritório, Walter dita as cláusulas de um contrato para a sua secretária. Os personagens são interrompidos com a entrada de um terceiro, que se revela vítima de Walter: um senhor que clama por justiça o acusa de roubo, por um investimento manipulado que gerou prejuízo. Walter se esquiva da abordagem do senhor, deixando claro que são os riscos dos negócios, mas evidenciando sua lógica questionável e seus interesses impuros. Em seguida, Miro aparece bem-vestido e fumando um charuto. Parece ambientado com as práticas de Walter e presença permitida na reunião, que prossegue, e as cláusulas do contrato de Requião são esboçadas.

Renato tenta avisar Requião das reais intenções de Walter. Enquanto Requião está conversando com Walter em uma sala privativa, Renato e Marta aguardam na sala. Nesse ponto, ele verbaliza para Marta sua falta de traquejo naquele ambiente da casa, do

qual fora durante a infância privado; e ambos revelam que se sentiam à vontade nos cômodos de serviço. Marta fala da sua relação com Walter, contando para Renato seu encantamento e as intenções afetivas com o rapaz. Com a saída de Walter, Requião sinaliza permissão para a entrada de Renato, e vemos Marta acompanhando Walter até a saída da casa, onde o mesmo deixa a residência em seu carro. A conversa de Renato e Requião, sobretudo a tentativa falha de Renato em se fazer fonte segura se mostra ineficiente: Requião refuta todas as acusações de Renato, reduzindo a postura dele aos seus interesses amorosos por Marta e o expulsando da propriedade com violência. Renato vai embora, e Marta, apesar de impactada com as palavras humilhantes de Requião, demonstra discordância com o próprio tio, por achar absurda a ideia de Renato não a ver como irmã.

Walter assume para Marta, certa dose de culpa por estar realmente apaixonado pela moça, e aborda que isso conflituava com sua fama. Marta, segue inocente, ao mesmo tempo acolhedora, romântica e otimista diante a situação.

Walter é chamado para um encontro com Miro no Continental. Ele chega acompanhado por uma moça, e se sentam com Miro. O diálogo que se segue nos mostra o descontentamento de Miro, pelo casamento com Marta, não fazer parte do plano de golpe. Walter e Miro discutem a situação em que estão: Miro pressiona Walter, por ter lhe dado todas as informações da família. Walter, em contrapartida, assina o cheque e entrega a Miro, como parte do trabalho. Apesar do consenso, Walter logo trata de mostrar a Miro sua superioridade, com injúrias raciais. Miro se mostra compadecido com o irmão e promete resolver o problema que criou, ao comentar que Walter anda armado, mas ele carrega sua navalha.

Miro vagueia cambaleando na porta do Continental, e em seguida, a festa de noivado de Marta e Walter, acontece na mansão de Requião. Os muitos convidados pela casa, se regozijam com a sorte de Marta. Hélio canta para os convidados uma canção, que já sabemos ter sido composta por Renato por uma passagem anterior no filme. Walter e Marta conversam ao lado de fora da casa, no jardim e o rapaz assume suas intenções iniciais, seu interesse financeiro na família, sua projeção de golpe. Marta agradece a sinceridade, o perdoa e aceita, e depois retornam para a apresentação de Hélio. Nesse momento, Walter é chamado por Renato, que o surpreende sem nem ao menos ter sido convidado, no jardim. Eles discutem, brigam e Renato, na tentativa de se defender, acaba atirando em Walter. Marta chega ao final do embate e Renato foge sem ser percebido. Requião tenta tirar alguma informação de Hélio, para descobrir quem estava com Walter,

fato desconhecido aos demais, e o menino não hesita em mentir para proteger Renato. O policial presente, ainda reforça a necessidade do depoimento de Marta.

A capa de um jornal carrega a manchete reforçando o anonimato do autor do crime. O policial interroga a mulher que anteriormente acompanhou Walter no encontro com Miro. A capa do jornal agora estampa a foto de Miro, apontado como autor do crime e procurado pela polícia. Os moradores da favela, de noite, o identificam no jornal, que passa de mão em mão, até ser entregue à Miro, que em uma roda de samba, cantava “A vida não vale nada” (Grande Otelo e Almeidinha).

Miro anda pelas vielas, e não está sozinho. Mais uma vez, como em sua primeira aparição no filme, dois policiais o perseguem. Ele tenta fugir, encontra a casa trancada e se esconde nos fundos, mas é denunciado pelo choro do cachorro, que o reconhece e chama para brincar. Levado pelos policiais, Miro é interrogado na delegacia. Na falta de resposta de Miro, os policiais chamam para a sala o funcionário que na noite do crime, chamou Walter a pedido de um homem “de cor”. O funcionário não consegue responder que é Miro nem que não é, mas menciona que não sendo Miro, deverá ser algum “negrinho muito parecido”. É quando Miro liga os fatos e resolve confessar a autoria do crime do irmão mais velho.

Após sua confissão, a cartela com a capa do jornal preenche a tela, reportando o desfecho da investigação na manchete. O jornal é lido por Renato, sentado à mesa no bar do morro. Jornalistas reunidos em uma sala, e à espera de Miro, confabulam sobre a autoria do crime. Miro é escoltado por um policial, e se empolga com a presença da imprensa. Ele comenta a escolha das fotografias no jornal, posa para uma nova em meio a uma série de reclamações em torno da matéria publicada. Miro começa a dar uma entrevista coletiva, e apesar de ser interrompido por perguntas práticas em relação ao assassinato de Walter, parece aproveitar a oportunidade para falar mais de si, da própria trajetória, de maneira a enfim propagar a imagem que ao longo da trajetória narrativa, almejou. Percebendo a intenção de Miro e a pouca idade, os jornalistas desfazem de sua narrativa, duvidando até mesmo da autoria do crime. Nesse momento Miro fala mais alto e retoma o controle da situação. Agora, com a palavra, reconta seus passos e como o ódio o moldou.

Ao retornar a prisão, Miro encontra Renato em sua cela. O irmão entrou como advogado, mas confessa a Miro sua intenção de se entregar como autor do crime. O diálogo que se desenrola é o momento mais afetuoso entre os personagens, onde Miro enfim consegue verbalizar ao irmão sua admiração, sobretudo ao pedir incansavelmente

que Renato o deixe responder pelo crime.

Em seguida, Miro e Hélio estão na casa do Requião, e Miro confessa o medo e receio de entrar pela porta da frente. Hélio tenta convencer Marta a descer de seu quarto e conversar com Miro. Depois de muita insistência e menção ao Renato, ela consente e ao conversar com os dois na sala, diante o testemunho de Hélio de que Renato estava tentando desarmar Walter e que a arma disparou acidentalmente. Marta consente também em testemunhar a favor de Renato.

Hélio vai até a prisão, informar Renato da colaboração de Marta, não consegue entrar, mas envia ao irmão de criação um bilhete, através do guarda. Com o bilhete em mãos, Renato acena para o menino da janela, que retribui na avenida ao lado de fora. Na casa de Renato, Miro e Rosária, celebram a liberdade de Renato, que retorna e é surpreendido pela dedicação de Rosário em manter a casa organizada. Após a recepção, Marta sai da igreja e se depara com Renato. Renato agradece a ajuda de Marta, que declina o agradecimento e fria, rejeita a amizade de Renato, argumentando que sua colaboração foi apenas condizente com a justiça. Marta desce a escadaria até sair de quadro, pela perspectiva de Renato, agora livre.

## ANEXO 2

*As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (Waldir Onofre, 1975, 100 min.)

O filme tem uma narrativa linear e começa com o casamento de um jovem casal branco, Rita (Maria do Rosário) e Mário (Ivan Setta). Os noivos recebem os votos na igreja, e logo após, saírem em um carro adornado para a ocasião. Dentro do carro, o primeiro momento a sós do casal, Rita reclama que casamento sem champanhe, não é casamento. Mário fala que no primeiro bar que avistarem, irá comprar. O carro os conduz em um ambiente suburbano, no meio de um cortejo com fanfarra, onde o fluxo de pedestres se mistura caoticamente ao trânsito dos veículos.

Avistado o primeiro bar, o carro para, e Mário desce para resolver o problema. De dentro do carro, Rita é observada por um grupo de homens que bebem na porta do bar. Ao entrar no estabelecimento, Mário tromba com Marques (Paulo César Pereio), que volta toda a sua atenção e olhar, para Rita. Marques manda buscarem um papel, caneta e uma flor, escreve um bilhete e manda que entreguem para a noiva.

A seguir, Rita, agora já após o dia do casamento, encontra com algumas amigas na rua. Todas carregam livros, cadernos e não se delimita bem se são professoras ou alunas, mas elas logo querem saber como foi a lua- de-mel. Rita fala na calçada, sobre estar frustrada com o casamento, sem entender como ela pode ter perdido o interesse em uma pessoa que ela amava tanto. As amigas continuam andando e conversando, até que param de frente para uma obra. As jovens encaram os pedreiros como se encarassem uma vitrine, comentando que é preciso escolher bem o material. Os trabalhadores conversam entre si, correspondem ao jogo de sedução. Tião (Waldir Onofre) e Rita se encaram.

Após entrarem em uma kombi, as amigas descem na padaria do Marques, que está no balcão, e quando Rita se aproxima sozinha, reforçando seu novo estado civil, ele se desmonta em elogios explícitos à moça. É ignorado por Rita, que vai para perto de suas amigas ainda ali no estabelecimento, cortado por um fluxo de homens que carregam sacos de farinha. Rapidamente, ele chama a atenção dos homens, cruza o balcão e vai ele mesmo mostrar como se carrega a saca. As amigas riem, e fora dali, comentam com Rita como Marques daria um amante ideal, por ter dinheiro, ser discreto e casado, ao que ela repreende firmemente.

Em casa, Mário, que lê uma revista de carros e chama pela esposa, que está impaciente. Ele conta para ela, entusiasmado sobre a ideia de trocar de carro. Rita reage indiferente, e a partir daí, desabafa sobre toda a angústia que está sentindo, além da

infelicidade, assumindo para o marido não saber o que está acontecendo. Mário sugere que talvez ela esteja grávida, ao que ela energeticamente rebate negando, negando inclusive a sua vontade de ser mãe. O marido faz menção a levá-la em um psiquiatra, o que tampouco surge efeito. Ao desenrolar da ação dos personagens no interior da casa, Mário recosta Rita na cama, para que ela descanse e se acalme e antes mesmo dela fechar os olhos, um som que não faz parte da ambiência da cena, toma conta do plano, dando início à um delírio da personagem. De repente, Rita se vê no meio da obra, rodeada de operários, em uma posição indefesa onde os homens começam a assediá-la, até darem início à uma perseguição por entre as ferragens e estruturas internas. Até que um homem negro de terno, à resgata, e a conduz na subida por um elevador da obra. Com o movimento de subida do elevador, pela perspectiva subjetiva de Rita, onde os operários cercam o vão, todos obcecados por sua presença, em um apinhado de rostos masculinos, se ouve a respiração ofegante de Rita, perpassada por gemidos. Ela está deitada, com Tião em cima do seu corpo, e do lado de fora da obra, o homem de terno que a conduzira, faz companhia a Mário, que sem camisa, acena para a esposa. Rita se levanta da cama, acompanhada de uma senhora – provavelmente mãe de Mário, que preocupada, questiona o médico se é muito grave. Enquanto Rita se arruma, o médico tranquiliza a senhora, reforçando que a origem pode ser hormonal, mas que com a medicação receitada tudo ficará bem.

No trabalho, Mário conversa com seu chefe, sobre as reclamações de Rita, ao que ele responde se tratar de um problema de comunicação, mas que Mário tem a vantagem de estar casado há 2 meses, em relação a ele que está há 30 anos. A seguir, Rita seduz Tião na obra, jogando o caderno para que ele pegue. Logo após, em um novo delírio, Rita e Tião estão dentro da sala de estar de uma casa muito bem decorada, e Rita pressiona Tião (que veste um roupão de seda e o capacete da obra) para que brinquem de gatinho juntos. Os dois pulam pela sala, enquanto Tião emite sons animais.

Marques está na padaria, acompanhado de vários outros homens, quando um rapaz chega e o entrega uma série de fotos reveladas. Todos os homens elogiam o conteúdo das imagens, ao mesmo tempo em que Marques compartilha com os demais da mesa. Até que Rita pede um refrigerante no balcão, e Marques insiste nas investidas. Propõe uma forma de se encontrarem, mas Rita permanece resistente e vai embora.

Mário está no trabalho. No meio do atendimento ao cliente, Rita chega afobada, querendo que ele interrompa o serviço para lhe fazer companhia e pedindo atenção. O nervosismo de Rita decorrente da proposta de Marques, evidencia o caráter das cenas de intimidade na obra e com Tião, como uma fantasia dela. A conversa com Mário, dá a

entender que Rita seria uma professora, por ela ter faltado o trabalho, mas isso também não se esclarece. A princípio, ele recusa se disponibilizar para a esposa, mas seu patrão intervém e o libera para acompanhá-la. Rita e Mário andam de carro por um momento, até que ela relaxa e aproxima o corpo do marido, que dirige. Ela propõe para Mário que parem no motel, adiante na estrada, ao que Mário repreende veementemente, pedindo a Rita que nunca mais faça essa proposta, pois ela é uma mulher casada.

Rita se encontra com Marques na casa de campo do padeiro. Há falta de química entre os dois, e ao mesmo tempo, a disposição de Marques em executar o planejado, ainda que Rita pareça resistente. Ao fundo da sala, existe uma espécie de bar, com um bandeirão do Vasco estendido. Do lado de dentro, um rapaz se esconde e serve bebidas à Marques. Tão logo percebendo o afastamento de Rita, Marques trata de tirar a roupa e questionar “Pode ser ou tá difícil?”. Rita se rende e em seus braços, rapidamente se desnuda, e enquanto se deitam no sofá, o colega de Marques se esgueira do esconderijo, fotografando os amantes sem que Rita perceba.

Mário na sala de casa é surpreendido por Rita, em um estado de serenidade e bom humor. Ela oferece uma bebida para o marido, que logo a lembra de ir ao médico, conferir se não está grávida. Dessa vez, a ideia da gravidez parece um desejo. Eles conversam e sorriem, até que a vizinha os interrompe, pois há alguém chamando Rita ao telefone. Ela menciona que é um português, e Rita logo se aflige, inventando para o marido que havia esquecido o guarda-chuva na padaria. Ao telefone, Marques pressiona Rita para um novo encontro e desliga. Escondido dos homens que sempre estão na padaria, contempla as fotos de Rita – dessa vez, as fotos não foram compartilhadas, e exige de seu comparsa fotógrafo, descrição, assumindo estar apaixonado. Todos ali riem, porque nada é segredo para nenhum deles, nem as fotos e muito menos os casos, mas também querem contemplar.

Mário fala da melhora de seu relacionamento com Rita com Manoel. Entusiasmado, se depara com as palavras experientes de Manoel, que o adverte que conhecendo as mulheres, mudanças rápidas são suspeitas. Enquanto isso, no que parece ser a porta da escola, Rita, sentada com algumas amigas, é surpreendida por uma caixa de bombons enviada por Marques. Ela rapidamente pede para o menino devolver para o padeiro o presente, se levanta e vai atrás de uma das suas amigas, para confidenciar o caso. Ela assume que se encontrou com Marques, mas que ele é pior que seu marido e ela não consegue pular fora. Elas conversam um pouco até que Rita percebe que o próprio Marques está ali na frente, a observando. Ela atravessa e logo após ser cobrada por

Marques, adverte que dessa forma ele vai prejudicá-la, que ela não devia ter saído com ele. Ao fundo, as mesmas amigas que acompanharam a Rita na frente da obra, agora riem do rolo em que ela se meteu. E ainda, do outro lado da rua, um grupo de homens se questiona se será Rita a menina do retrato.

Rita acompanhada de Marques, em um restaurante à beira mar de dia. Os dois bebem juntos e pouco conversam, até que Rita avista uma aglomeração da praia. Convida Marques para acompanhá-la, mas acaba por ir sozinha, e quando se aproxima da areia, o som de um berimbau surge, e Rita observa a presença de várias telas de pintura, pessoas pintando em cavaletes e um grupo jogando capoeira. Ela caminha por entre essa pequena aglomeração, até cruzar com Saul (Haroldo de Oliveira), que esculpia um tronco. Saul pede para pintá-la, Rita declina, e antes que possa remarcar o encontro, é surpreendida por Marques que a procura para irem embora.

Em casa com Mário, Rita comenta que conheceu com as amigas, um escultor, enquanto termina de colocar a mesa. Ele pergunta para Rita como é o tal escultor. Ela o descreve fisicamente, e quando menciona que ele é “escuro”, Mário adverte que ela não compre nada dele. Eles conversam mais um pouco, ela conta para o marido que ele pediu para pintá-la, e Mário acha uma boa ideia, mas logo adverte novamente, pedindo que tome cuidado com as companhias, e Rita defende as amigas.

Rita e Saul andam juntos de dia, e Rita confessa para o escultor que ele inspira nela um sentimento de confiança. Eles andam por entre as pedras na beira do mar. Ao longe, um barquinho com pessoas nuas. Rita e Saul se divertem, ele monta o cavalete para pintar a moça, eles se beijam, mas principalmente, tudo que ele fala parece encantá-la. Saul é um homem inteligente e culto, com uma retórica cheia de referências literárias e mitológicas. E Rita parece fascinada. Os amantes se envolvem e o barquinho que estava ao longe, agora se aproxima e vê o casal, namorando nas pedras. De repente, os homens e mulheres no barco começam a gritar injúrias raciais à Saul, que rebate as ofensas, os xingando de muitos nomes, inclusive de bichas e travestis.

Na porta da faculdade, Rita conta para Lúcia, sua amiga, da sua felicidade. Elas riem e confabulam, enquanto se aproximam da kombi. Ao longe, Marques observa Rita. As amigas se apressam percebendo a presença inconveniente, entram na kombi que logo arranca, deixando Marques para trás. O fotógrafo de Marques agora, no orelhão da praia, repassa ao padeiro todos os passos de Rita, que se encontra com Saul. Eles caminham pela praia, aos risos, e Rita menciona que Saul é “realmente um esbanjador de afeição”. Enquanto trocam carícias, conversam sobre as obras na praia e a inspiração que um dá ao

outro. Nesse momento, Marques chega com seus subordinados de carro, do qual desce com um porrete para ir atrás de Saul, a quem pensa que é “bicha”. Saul carrega Rita no colo, enquanto andam pelas águas e se perdem em uma conversa afetuosa. Eles atravessam e chegam do outro lado na areia, enquanto Marques e seus companheiros caem na água para atravessarem o terreno e alcançarem Saul, que percebe a perseguição e corre com Rita, achando que estão fugindo do marido da jovem. Tão logo conseguem segurar Saul, Rita enfrenta Marques, suplicando que não o agridam. Até que Saul, em uma atuação repentina, começa a imitar trejeitos femininos, de maneira que consegue se desvencilhar enquanto todos os homens riem por verem que ele é, na verdade “bicha”. Nesse momento, Rita menciona que Marques não é seu marido, e Saul muda completamente a encenação, partindo para cima de todos que os encurralavam até momentos antes. Saul se defende de todos, inclusive de Marques, que após a intervenção de Rita, diz se contentar com um empate.

Mário recebe em seu escritório, após ser promovido, um amigo que o convida para o casamento. Ele fica feliz com a novidade, e o amigo acaba por dar uma carona para Mário até em casa, pois ele estava com o carro novo na oficina. Na padaria, o encarregado de fotógrafo e um bêbado, conversam sobre a surra que precisaram dar no “crioulo”, ao que Marques interrompe com uma nova tarefa: ele pede para que entreguem ao Mário, as fotos de Rita. Enquanto Mário pega carona com seu amigo, o parceiro de Marques deixa o envelope no bar ao lado da casa de Mário, para que o entreguem. Durante o caminho, o amigo de Mário confidencia o medo que tem da noiva, depois do casamento, perder o interesse por ele, ao que Mário o tranquiliza, falando que é apenas um período normal de adaptação. Enquanto isso, no bar, outro atendente encontra o envelope e à essa altura, as fotos já estão sendo observadas por vários ali presentes, até virar uma verdadeira aglomeração. Mário e seu amigo chegam, e ao invés de beberem em casa, resolvem tomar uma cerveja no bar. Assim que entram, passam por um bêbado que segurava uma das fotos de Rita. O amigo de Mário comenta o conteúdo da foto, sem saber que se tratava de Rita. Mário reclama do ambiente, frequentado por “caras que só pensam em sacanagem”, e da sua vontade de mudar para Ipanema. Eles se sentam, começam a beber e Mário fala do novo carro, da vontade de levar Rita para passear em Petrópolis, até que comenta com o amigo sobre o pedido da esposa para ir ao motel. Os dois compartilham da censura. Até que o garçom menciona para o outro garçom, que as fotos são do Mário, e o segundo rapidamente se encarrega de recolher para entregá-lo. Enquanto o bêbado aborda Mário, informando que o dono do bar tinha uma encomenda para ele, se ouve Cinderela, de

Ângela Maria. Mário se aproxima do balcão, sem entender, e recebe a encomenda. Atordoado com o conteúdo do envelope, incrédulo, toma uma cachaça, vira o chope, quebra o copo e vai embora. Tudo isso sem que o amigo tenha percebido que a mulher em questão era Rita.

Rita está no consultório e descobre que está com menos de dois meses de gravidez. Mário segue bebendo em outro bar, agora ao som de Fracasso, de Nelson Gonçalves. Enquanto isso, a mãe de Mário e Rita, aguardam para dar a notícia a ele em casa, na expectativa de muita felicidade. Na rua, os bêbados avistam Mário, já de noite, e tentam se desculpar pela situação, ao que Mário responde os empurrando. A porta se abre e na sala, Rita espera o marido, animada com a novidade. Mário, trocando as pernas, entra em casa agredindo verbalmente Rita, e antes que se torne físico, é interpelado pela mãe que dá a notícia. Mário, após ter mandado Rita embora sem explicar o motivo, joga o envelope com as fotos na esposa e atordoado, se cala. Com a sogra sem entender o conflito e as agressões, Rita se dá conta do conteúdo do envelope, e se levanta sugerindo uma única opção, o desquite. Mário logo recusa a sugestão, e ao perguntar sobre a criança, Rita responde sem hesitar que abortaria. Mário rebate que “de jeito nenhum, nem que seja de outro, essa criança nasce” deixando Rita furiosa.

Mário conta para o seu chefe, Manoel, a situação, fora do ambiente de trabalho, em um dia de folga. Ele compartilha com o amigo os detalhes, inclusive da descoberta, e deixa explícito que sua maior preocupação é com a criança. Diz para Manoel que foi orientado por um advogado a esperar para conseguir um flagrante e ter a guarda da criança quando ela nascer. Manoel, apesar de curioso, atenua a situação do amigo. Diz que traição é normal da natureza feminina, e que ele mesmo já havia flagrado a mulher por três vezes, mas que pelas crianças, continua casado há 30 anos.

Saul e Rita bebem uma cerveja em um bar, onde o artista confessa estar sentindo pena de Rita. A jovem responde que está de cabeça erguida, mas pede para Saul ajuda para encontrar um médico para abortar. Saul recusa radicalmente, se posicionando contra a escolha e deixando claro que não era para ela contar com ele para isso. Ela se levanta chateada e logo é acolhida pelo artista, e ambos vão para casa dele. Ainda no bar, o comparsa de Marques os espreita, e na sequência, liga para o padeiro, contando o que presenciou, para que Marques junte a todos em um flagrante de adultério. Ao desligar o telefone, Marques logo se ocupa de procurar uma indicação de advogado que trabalhe aos domingos. Ele se encontra com o advogado indicado pelo seu funcionário, e logo se atentam para a necessidade da certidão de casamento para dar o flagrante. Então, resolvem

ir atrás de Mário, que só é convencido quando mencionam que o homem com quem Rita está, é “escurinho”, “crioulo”.

A casa de Saul, que é de frente para o mar, na encosta de pedras, é repleta de obras de arte e de ornamentos. Rita revela sua decepção com o moralismo de Saul em não apoiar na decisão de abortar. Saul se diz incapaz de concordar com essa atitude quando, ele mesmo, sofre de esterilidade. Enquanto conversam, o encarregado de Marques se esgueira ao longe, ao lado das pedras. E mais longe ainda dali os homens e bêbados se aglomeram, comendo pastel, convocados para o flagrante de adultério. Um homem passa de bicicleta, em meio a uma correria de crianças, convocando todos para assistir o adultério na pedra. De repente, o evento daquele domingo se torna um só, para todos na cidade: o flagrante de Rita com Saul.

As janelas da casa de Saul se fecham, e o informante de Marques agora se aproxima da casa, se esgueirando em direção ao telhado para tentar ver o que acontece lá dentro. O bêbado do bando de Marques, passa por um campinho de futebol, convocando todos ali presentes para o evento. Outro encarregado de Marques, convoca todos que estão ensaiando na quadra de escola de samba. O convite para o adultério agora tem promessa de comidas e bebidas para acompanhar. Uma multidão de homens, crianças, idosos e idosas, mulheres e jovens, acompanham o cortejo. O informante de Marques agora está espia deitado no telhado, de maneira a buscar uma fresta para o flagrante. Ele consegue ver a casa, vê Saul sentado no chão enquanto Rita recosta na rede, de cabeça para baixo. Tonto, o homem levanta o corpo, e lá dentro Saul continua a recitar poesias e enaltecer Rita.

O cortejo com as pessoas da escola de samba vai descendo a avenida, com risco de trombar com um cortejo fúnebre, mas de repente, compõem uma multidão só. Na frente da casa, o informante de Marques agora se aproxima com uma escada, e consegue espiar o casal com mais conforto. Lá dentro, Saul e Rita conversam sobre os sonhos de Saul. Pela primeira vez no filme, a temática racial é problematizada em um diálogo. Saul sonha em ser ator, mas acha improvável alguém como ele poder atuar, ao que Rita, surpresa, menciona existirem pessoas negras em várias profissões. Eles começam a listar, ao que Saul conclui que, “Um dia, eles terão mentalidade de diretor de escola de samba. Aí estará tudo resolvido.”

Mário e Marques se encontram, por intermédio do advogado, e logo partem para a casa do artista, que segue vigiada pelo informante. Na rua, o advogado, Mário e Marques, além dos funcionários e amigos do padeiro, fazem linha de frente ao cortejo, e

a bateria da escola de samba não para. O informante vai de encontro ao Marques, e explica que Saul e Rita por enquanto, não estão fazendo nada além de andar de um lado para o outro e falar coisas que ele mesmo não compreende. Ele pergunta ao Marques se o “crioulo” é estrangeiro, porque fala umas coisas estranhas, e Marques responde que achava que ele fosse baiano. Enquanto o intérprete canta e é gravado, as pessoas sambam na areia com o estandarte, a praia está lotada de banhistas e Mário, aguarda sentado na mesa do intérprete.

Marques pede a um encarregado que acabe com a algazarra, mas recebe como resposta a impossibilidade de silenciar a multidão. Ele até tenta, mas quase apanha. Um parceiro de Marques sugere a apresentação de uma banda chamada *Cry Baby*, que toca músicas “*sexy*”, imediatamente Marques pede para que se posicionem perto da janela de Saul. De repente, um baile em meio as pedras ao som de um cover de *Je T'aime Moi Non Plus*, com casais abraçados surge em meio as pedras e praia em frente da casa de Saul. Lá dentro, Saul e Rita permanecem brincando, Rita na rede e Saul em pé, ambos encenando. Enquanto Saul recita o texto de Othello de Shakespeare, os informantes de Marques espreitam, e acreditam que Saul esteja recebendo um santo.

Enquanto isso, Mário permanece na mesa de bar, visivelmente pra baixo, esperando o desfecho, enquanto é observado pelo advogado e o padeiro, também na expectativa. Eles resolvem se aproximar da casa de Saul e para isso, cruzam uma multidão de banhistas. E no interior da casa, segue a encenação despreocupada, apesar de Rita querer ir ao banheiro e Saul não a permitir, permanecendo no personagem. Os vigias de Marques, ao fim da encenação, acreditam que Saul matou Rita. Avisam para Marques e Mário, que correm para entender a situação junto ao advogado. Enquanto isso, Saul encerra a encenação, simulando sua própria morte. Os informantes, comovidos, se retiram da escada e espalham a notícia. O som continua, assim como a aglomeração de transeuntes, agora interessados no desfecho do tal flagrante. Transtornados, os homens que até então espreitavam o casal, se retiram, assustados com a violência. O policial permite que Mário veja o corpo. Marques se antecipa e acompanha o marido. Quando sobem as escadas, o padeiro hesita em encarar o corpo morto de Rita, fazendo com que Mário vá em sua frente. Algumas mulheres passam na frente do advogado, a fim de conferir a tragédia, mas ainda sem o conhecimento das supostas mortes. Alguém comenta que o artista tinha incorporado um tal de “Otelos de Sheiks”.

Do alto da escada, Mário se depara com Saul e Rita rolando no chão, vivos e despidos, aos beijos. Bêbado, informa para Marques que está tudo rodando, e o padeiro,

imediatamente sobe a escada, por trás do corpo de Mário, que desce. Quando Marques chega, visualiza Saul e Rita transando. Ao perceber que Rita está viva, Marques salta da escada comemorando, sobretudo, que ainda haverá o flagrante do adultério.

Então a multidão se aproxima. Os homens que carregam tambor começam uma batucada. Marques dá a volta na casa para entrar pela porta, o advogado invade o recinto, com inúmeras pessoas negras que estavam na multidão. Dentro de casa, só se percebe Saul, que agora se veste como se estivesse em uma cerimônia religiosa, ao que Marques conclui, injuriado, que “é coisa de negrada”. Enquanto o advogado toma um passe do artista “incorporado”, Marques sai da casa, debandando. Mário continua tombado bêbado ao lado da escada. O advogado abre as janelas da casa e se depara com Mário e Marques. Ele já nem se comunica com os clientes, apenas entra na gira. Algumas mulheres comentam que esse santo dá muito trabalho, que fez uma bagunça no terreiro. De repente, por detrás de Saul, Rita aparece com uma camisola branca, como se também estivesse incorporada. Saul está abaixo, nas pedras, e nesse momento, até Mário está em pé vibrando o batuque. Toda a aglomeração vira um terreiro, as mulheres começam a cantar ponto de pomba e as pessoas se entregam em uma grande festa de gira. E quando o ponto puxa “pomba-gira tem sete maridos/olha a pomba gire, olha a pomba gira/ pomba-gira da saia rodada/ que bebe e que fuma na encruza fechada” vemos Rita, com cigarro na boca sorrindo e dançando.

## FILMOGRAFIA

ONOFRE, Waldir. 1975. *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*. Rio de Janeiro. Cor. 109 min.

ANDRADE, Joaquim Pedro de; HIRSZMAN, Leon; FARIA, Marcos; DIEGUES, Carlos e BORGES, Miguel. 1962. *Cinco Vezes Favela*. Rio de Janeiro. P&B. 92 min.

DIEGUES, Carlos. 1964. *Ganga Zumba*. Rio de Janeiro. P&B. 100 min.

MARTINS, Mariana. 2019. *Nó no Couro*. Minas Gerais. Cor. 14 min.

MARTINS, Mariana. 2020. *Makoomdoc*. Minas Gerais. Cor. 13 min.

MARTINS, Mariana. 2020. *Um tanto de um copo*. Minas Gerais. Cor. 14 min.

DOS SANTOS, Nelson Pereira. 1974. *O Amuleto de Ogum*. Rio de Janeiro. Cor. 112 min.

DOS SANTOS, Nelson Pereira. 1955. *Rio 40 graus*. Rio de Janeiro. P&B. 100 min.

DOS SANTOS, Nelson Pereira. 1957. *Rio, Zona Norte*. Rio de Janeiro. P&B. 90 min.

BURLE, José Carlos. 1949. *Também Somos Irmãos*. Rio de Janeiro. P&B. 85 min.