

# **Os tons da nação: uma análise sociológica do filme *Rio, Zona Norte*<sup>1</sup>**

**Ana Ligia Muniz Rodrigues<sup>2</sup>**

## **RESUMO**

Este trabalho incide numa análise sociológica do filme *Rio, Zona Norte* (1958) do diretor Nelson Pereira dos Santos. Dado que o tema das relações raciais guarda estreita vinculação com o ideário nacional da mestiçagem, um dos tópicos centrais da auto-imagem brasileira, o filme foi escolhido por romper com o paradigma eurocêntrico de representação e por colocar em cena os dilemas sócio-raciais do país. Neste sentido, as observações aqui descritas refletem sobre a ruptura de estereótipos de negros e mestiços e as tensões entre as imagens produzidas pelos filmes e o imaginário nacional, estabelecendo assim os primeiros passos em busca de outra imagem centrada na percepção digna de diversos elementos da cultura negra.

Palavras-chave: Representação, Negros, Auto-imagem

## **ABSTRACT**

This paper focuses on a sociological analysis of the film *Rio, Zona Norte* (1958) directed by Nelson Pereira dos Santos. Within the topic of racial relationships, keeps close ties with the national ideology of mestizaje, one of the main topics of the Brazilian self-image, the film was chosen because it breaks with Eurocentric paradigm of representation and by staging the intricacies of socio-racial of the country. In this way, the observations described here reflect on the breakdown of stereotypes of black people and mestizos and the tensions between the images produced by the movies and the national imaginary, thus establishing the first steps in

search of another image centered on the worthy perception of various elements of black culture.

Keywords: Representation, Black, Self-Image

*Não há um canto da favela que não guarde uma história.  
Não há um canto da favela que não tenha um conto pra cantar.<sup>3</sup>*

## **Introdução**

As interações raciais são estudadas pelo pensamento social brasileiro do período da escravidão até os dias atuais. Os primeiros estudos a respeito do que é o nacional foram produzidos no final do século XIX e no início do século XX, apresentando explicações raciológicas para compreensão da composição étnica do país. Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Euclides da Cunha são exemplos deste grupo de estudiosos que produziram um discurso científico sobre a composição étnica/racial dos brasileiros e seu modo de vida. Sendo influenciados pelo positivismo Comteano, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer, e em geral, pelas ciências européias do período, que se baseavam em estudos anatômicos e craniológicos para alcançar explicações racionais que legitimassem tais teorias, eles justificavam o atraso do caso brasileiro pelo *meio* e pela *raça*. Para estes autores o déficit

causado pela mistura entre as raças passou a explicar um conjunto de fenômenos econômicos, políticos e sociais do país, de modo a destacar as particularidades nacionais, porém de forma determinista e extremamente preconceituosa (ORTIZ, 1994; SKIDMORE, 1989; SCHWARTZ, 1993).

O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro dessa perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. (ORTIZ 1994, p.21)

Posteriormente entraram em cena as explicações culturalistas, onde a miscigenação da população brasileira foi concebida de modo positivo a partir de 1930, com Gilberto Freyre (2003), constituindo o mito da democracia racial. A identidade nacional foi formulada sob uma perspectiva de pacificação entre as três raças, dando-se pouco espaço para a percepção das tensões entre brancos e não-brancos. Donald Pierson também é outro representante desse momento em que os intelectuais não acreditavam na existência do preconceito racial no Brasil, reflexo da inevitável comparação com o modelo de racismo norte-americano. Prevendo a incorporação gradual de todas as minorias raciais ao grupo dominante, o autor aponta que diante de um preconceito de cor e não de raça o mestiço obtinha vantagens em relação ao negro, pois tinha em suas mãos a possibilidade de ultrapassar a linha de cor e usufruir dos privilégios e dos símbolos de status disseminados pelo padrão europeu (Pierson, 1971).

Nesse contexto, devido à repercussão internacional do “exemplo brasileiro” de convivência inter-étnica a UNESCO, em 1950, organizou uma pesquisa acerca das relações raciais no Brasil. Florestan Fernandes, Roger Bastide, Luís de A. Costa Pinto, Oracy Nogueira e Charles Wagley compunham parte do quadro de pesquisadores que conduziram essa investigação e tiveram como primeiro resultado a desconstrução da ideologia nacionalista de miscigenação pacificada, uma vez que esta não condizia com os conflitos existentes na

realidade social.

A pesquisa também inovou no que diz respeito à metodologia nas ciências sociais, de modo a não restringir suas análises ao campo da cultura e da integração social, como a afirma Maio:

É interessante observar que, embora o Brasil fosse considerado um país com reduzida taxa de tensões raciais, especial atenção deveria ser atribuída às formas específicas e muitas vezes sutis de manifestação do preconceito racial. Para isso, seria aconselhável utilizar determinadas ferramentas de trabalho como entrevistas, observação participante e questionários (...). Mais uma vez fica evidente que as expectativas da pesquisa da UNESCO quanto ao Brasil não impediam, no plano da pesquisa, um olhar do cientista social que procurava captar as especificidades do preconceito racial no país. (MAIO, 1997, p. 67)

Paralelamente às acadêmicas de 1950 havia, por um lado, um grupo de cineastas que se organizavam na composição de uma crítica ao cinema industrial e em busca de produções que representassem a realidade nacional e, por outro, a consolidação do movimento negro no país, a exemplo o 1º Congresso do Negro Brasileiro promovido pelo Teatro Experimental do Negro - uma organização que reivindicava reconhecimento e maiores oportunidades. Destarte, reconhecendo que os pesquisadores brasileiros renovaram a agenda de estudos das relações raciais ao ouvirem seriamente as queixas do ativismo negro a respeito do preconceito de cor, bem como suas aspirações de mobilidade e dignidade social, e compreendendo que o cinema constitui um dos veículos de representação que uma sociedade constrói de si mesma, sendo capaz de reproduzir as articulações sociais características de uma época (TURNER, 1997), o presente artigo discorre sobre a construção de uma nova auto-imagem das relações raciais no país apresentadas em *Rio, Zona Norte* (1958).

### **Alegorias e representação**

Toda produção de um filme está relacionada à sociedade em que ele foi produzido. Numa perspectiva sociológica não basta compreender o ato de contar histórias, mas sim como alguém com *determinada* posição conta *determinada* história com um *determinado* fim.

Outra importante característica do cinema é que ele sempre é a representação de um modo de ver a realidade. O texto fílmico aliado à estética da imagem reflete a ideologia de quem o produziu e o momento histórico no qual a obra está inserida. A técnica da montagem é o maior exemplo dessa dinâmica, na medida em que ela organiza o sentido da história, a função narrativa e o modo e a ordem que o espectador vai ter acesso às imagens.

A reflexão sobre a impressão de realidade no cinema (...) permanece, ainda hoje, atual, na medida em que, por um lado, permite desmontar a ideia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade, e por outro, permanece fundamental para captar o funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica, concebida como uma máquina social de representação. (AUMONT 1995, p.152)

Na perspectiva de produções que permeiam o imaginário de uma nação o cinema se destaca como uma instituição que se confunde com a história da vida moderna. Analisando seu processo de consolidação, no início do século XX, pode-se constatar que ele não é apenas reflexo do processo de industrialização, ou, um novo produto lançado no mercado francês e posteriormente norte-americano, mas sim um espaço de congregação social que se consolida como cultura de massa ao manipular o discurso do que é, ou não, nacional (CHARNEY & SCHWARTZ, 1994).

Desse modo, tal produção artística passou a ser inscrita no discurso do imperialismo e do nacionalismo, quando a necessidade de apontar o “outro” na construção da auto-imagem nacional fez com que o estado-nação norte-americano transmitisse valores não só pelas escolas, mas também por meio do entretenimento. Frente a uma intensa miscigenação, a construção de uma auto-imagem brasileira e a questão racial aparecem vinculadas. De acordo com Anderson (2008), além de um território físico, de uma ideologia política ou de um sistema cultural moderno a nação é uma comunidade imaginada. É comunidade na medida em que atua como uma “estrutura de camaradagem” independente de desigualdades e hierarquias sociais e é imaginada porque abriga vários membros que, mesmo num território pouco extenso não conhecem uns aos outros, mas na medida em que se identificam com os mesmos valores sentem-se ligados por uma rede de significantes que integra o imaginário social da nação.

Ademais o reconhecimento dos conflitos é preciso destacar que a auto-imagem de um

grupo regula a confiança deste em si mesmo, em sua capacidade e nas possibilidades de acesso a outras posições sociais (ELIAS, 2000). Uma vez que a auto-imagem negra é atingida, surgem as condições para a crença na sua inferioridade, facilitando assim a aceitação de uma condição social de subordinação a um grupo superior. Quando o grupo de cor branca se considera superior e estigmatiza as representações de outro grupo, ele age negativamente na autoconsciência dos indivíduos pertencentes a ele, entretendo as diversas possibilidades de ações e suas motivações para agir sobre o mundo em que vive.

Concebendo os meios de comunicação como um eficiente mecanismo de articulação entre as representações e o imaginário nacional de uma época, uma das maneiras de se efetivar esse processo de estigmatização é pela construção de estereótipos. Os estudos de Costa Pinto (1953) apontam os estereótipos como ideias e imagens que temos em mente, em grande parte não comprovadas, que influenciam nossa opinião e nosso julgamento de pessoas, coisas e situações sociais. Eles nascem e se integram ao imaginário social através de situações de conflito social, antagonismos e tensões grupais.

Neste sentido, as representações (enquanto produto das relações de poder) forjadas pelo cinema podem ocultar os conflitos raciais existentes na realidade do país difundindo diversos estereótipos de passividade e inferioridade da população negra<sup>4</sup>, pois

*A inferiorização circular do negro na sociedade brasileira tem sido entre, nós um fecundo filão de estereótipos raciais. Ela consiste no seguinte: o negro, historicamente colocado em posição econômica e social inferior, tem essa posição social explicada e justificada, pelos portadores do preconceito, como sendo um produto da inferioridade racial; essa opinião, por outro lado, gera e mantém estereótipos que funcionam como barreiras, quer de ordem objetiva, quer de ordem subjetiva, que impedem ou dificultam a ascensão social do negro, fazendo com que os produtos do preconceito e da desigualdade de oportunidades sejam utilizados para a sua própria justificação. Os estereótipos, que são criações do grupo e não do indivíduo, tendem a se estabelecer e consolidar, como dissemos, na medida em que, dentro de uma estrutura maior, os grupos se afastam e entram em competição; por outro lado, dentro de cada grupo, na medida em que os estereótipos existem e se propagam, e maior número de pessoas passa a adotá-los, eles se tornam mais consolidados, mais integrados e, por via de consequência, mais difíceis de modificar, pois em torno deles tendem a se formar correntes de opinião, ideologias e movimentos sociais. (PINTO,*

### ***Cinema Novo: uma outra auto-imagem é possível?***

Momento seguinte à ditadura do Estado Novo, os anos 50 podem ser caracterizados, em parte, como um período de democratização do Brasil devido a intensas transformações políticas, econômicas e sociais.

Visto que o processo de modernização atingiu todos os setores do país, levando a uma aceleração da urbanização e a ascensão da classe média, o conflito entre as camadas conservadoras, os movimentos sociais e as organizações políticas de esquerda também atingiram o foco da produção cinematográfica.

A Atlântida Cinematográfica e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz eram as mais importantes produtoras de filmes e situavam-se no eixo Rio- São Paulo. Tendo como principal gênero a Chanchada esse cinema era considerado pela maioria dos críticos brasileiros produções de baixa qualidade, preocupadas apenas com o desenvolvimento industrial do setor e extremamente conservadoras ao tratar as temáticas populares de forma debochada e chula. Esse tipo de filme representava o negro de forma caricata e constituía espetáculos populares, sendo seu público as classes médias baixas e pobres que viviam à margem do conforto das grandes cidades. (RAMOS, 1990)

O debate entre os intelectuais dedicados ao cinema nacional se dividia basicamente em dois grupos e pontos de vista: o primeiro seria formado por intelectuais de esquerda que defendiam um nacionalismo antiimperialista e almejavam um cinema popular que representasse a vida cotidiana do povo, o outro, refere-se aos intelectuais ligados aos grandes estúdios que se espelhavam num modelo de produção norte-americano.

Todavia, num primeiro momento, não havia ainda uma alternativa concreta do que se fazer para produzir um cinema nacional por excelência, e sim, críticas aos rumos seguidos pelos investimentos neste meio. Esse debate constituiu o embrião do movimento *Cinema Novo*. Os congressos de cinema de 1952 e 1953, que não tinham o mínimo apoio dos grandes estúdios, marcam uma primeira ruptura com o esquema industrial ao apresentar discursos com tonalidades esquerdistas e nacionalistas (RAMOS, 1990).

Nesse contexto, cineastas como Alex Viány, Glauber Rocha, Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos buscando construir outra representação do povo no Brasil e apresentá-lo na sua forma mais autêntica fundaram um movimento simultaneamente artístico, político e cultural, o *Cinema Novo*. Inicia-se uma representação do negro/povo.

No ano de 1952, Nelson Pereira dos Santos apresenta sua tese no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro com o seguinte título: “O Problema do conteúdo no cinema brasileiro” (RAMOS, 1995, p.303). Como já foi dito esses congressos deram início às primeiras idealizações do movimento cinemanovista, aonde o público se vê próximo á realidade representada. Orientado por esses princípios o cineasta produziu em 1954 o filme *Rio, 40 GRAUS* que estreou no ano seguinte sendo considerado um inspirador e precursor do cinema novo por desenvolver uma nova forma de representação do povo e um novo método de produção técnica. Em 1958 o mesmo diretor lança *Rio, Zona Norte* (1958) que junto com *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Sul* (que nem se quer foi feito o roteiro) completaria uma trilogia sobre a cidade do Rio de Janeiro.

### ***Rio, Zona Norte: relações raciais á luz do pensamento social brasileiro***

Nelson Pereira dos Santos afirma ter se inspirado na vida do compositor Zé Kéti (que produziu e atuou em *Rio, 40 Graus*) ao optar pela música popular como elemento central do filme, pondo em cena a história de esperança e o cotidiano do compositor Espírito da Luz Soares, interpretado pelo ator Grande Otelo<sup>5</sup> (SANTOS, 1999).

Para análise do filme o procedimento utilizado foi a decupagem, processo de desmontagem que objetiva captar os mecanismos da estética cinematográfica. Essa atividade implica despedaçar, desmontar ou descosturar o que se toma como totalidade, pois ao destacar elementos distintos do próprio filme o espectador adquire um certo distanciamento.

Em seguida foram estabelecidos elos entre esses elementos isolados, evidenciando suas associações e seus significados. De acordo com Goliot-Lete:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar) a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um contramundo e etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele



aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (GOLLIOT-LETE, 1994, p.56)

O protagonista mora no morro, mas é apresentando ao espectador quando é encontrado acidentado no meio da linha do trem. Daí em diante o filme se faz em torno de montagens que alternam entre o acidente de Espírito e *flashbacks* das memórias de sua vida.

Sua primeira recordação se constitui de homens e mulheres cantando e dançando sob a sua liderança na escola de samba da comunidade em que vive. Brancos também frequentam esse universo, representados pela figura de moradores do morro e de membros da classe média carioca como Moacir (Paulo Goulart interpretando um músico da Rádio Nacional) muito bem vestido e de beleza *européia*, ou como Maurício (uma espécie de empresário do meio musical da época interpretado por Jece Valadão).

O primeiro diálogo entre Espírito e Moacir, artista erudito que se interessa pelos sambas da escola, é eixo condutor de todo o filme. Esse admirador se igualiza ao compositor ao descobrir que ele também nunca conseguiu gravar, porém, ao relatar que “seus vinte anos de estudo não valeram nada”, e ao dormir enquanto Espírito canta as dificuldades de quem vive no morro, o espectador percebe que seu estilo de vida e as oportunidades que lhe são ofertadas distinguem-se completamente do universo de Espírito. Por fim, Moacir oferece ajuda para tirar as notas das músicas do sambista (que não possui formação acadêmica alguma) dando a ele enorme esperança de sucesso musical.

Neste sentido, o espectador é confrontado não só com um cenário de desigualdade de classes, mas também de negação do ideal de confraternização proposto por Gilberto Freyre (2003):

Não que no brasileiro subsistam, como no anglo-americano, duas metades inimigas: a branca e a preta; o ex-senhor e o ex-escravo. De modo nenhum. Somos duas metades confraternizantes que se vêm mutuamente enriquecendo de valores e experiências diversas; quando nos completamos num todo, não será com o sacrifício de um elemento ao outro. (FREYRE, 2003, p. 390)

Em vista de uma análise que se debruce sobre a complexidade das relações raciais no Brasil, não se pode negar a autenticidade da teoria Freyriana ao conceber o negro como um componente da sociedade nacional e não mais uma patologia, assim como sua percepção da experiência brasileira como um processo formado por aspectos positivos e negativos, e não

como um desvio do modelo europeu (SOUZA, 2000). Contudo, sua descrição de um quadro idílico da sociedade brasileira não abarca os conflitos raciais do país nem as reivindicações do movimento negro.

A questão racial também se faz presente quando fica evidente que por ser pobre e negro Espírito enfrenta inúmeras dificuldades para interpretar suas músicas e desfrutar do sucesso que porventura elas poderiam lhe trazer. A relação entre música e mercado é representada quando o compositor vende seu samba a Maurício, que reconhece seu talento e se aproveita dele para obter vantagens. Espírito aceita qualquer dinheiro por seu trabalho, não tem os devidos créditos na autoria de sua canção e vê o que era um samba de partido alto<sup>6</sup> ser cantado como bolero. Na medida em que Espírito encontra-se cada vez mais perdido em função de suas dívidas pode-se afirmar que o compositor não é explorado por passividade, é a miséria em que ele vive que o faz aceitar qualquer condição de trabalho.

Na representação que o filme faz da sociedade brasileira da época, percebe-se que era necessário um elemento branco para filtrar as manifestações culturais negras. Desse modo, *Rio, Zona Norte* admite o preconceito racial ao retratar o branco como raça dominante que embarreira a ascensão social do negro e obtém um monopólio de vantagens e privilégios.

Espírito, ao longo da narrativa, se casa com a mulata Adelaide (Malu Maia) “uma mãe solteira sem grandes perspectivas num ambiente marginal” (RODRIGUES, 2001, p.53). Ele a conhece na escola de samba, espaço onde a mulher negra é valorizada por ser trabalhadora e por simbolizar um modelo de beleza negro que em momento algum é apresentado por um olhar de vulgaridade ou promiscuidade.<sup>7</sup> Entretanto, devido às dificuldades em arrumar emprego, Adelaide abandona Espírito. Na última discussão entre eles, Espírito, esperançoso, pede uma última chance à amada ao dizer: “*Meu samba vai ser gravado para o carnaval. Depois outro, outro e mais outro. Eu sou um compositor, posso muito bem te sustentar com as minhas músicas e te fazer feliz se você quiser.*”

Só depois de seu casamento é que se descobre que o protagonista também tem um filho, chamado Norival (Haroldo de Oliveira). Ele foi criado num patronato, uma espécie de abrigo para menores, e devido ao desemprego do pai foi impedido judicialmente de viver com ele. Várias vezes o menino foge do lugar onde mora e vai buscar dinheiro emprestado com o padrinho no morro ou então realiza furtos. Ao se desentender com seus parceiros de crime Norival é assassinado, representando assim os jovens negros e pobres que entram na marginalidade não por falha de caráter, mas pelas precárias condições em que viveram.

Após a humilhação de perder a autoria de sua música, ser abandonado pela esposa e

presenciar a morte de seu filho, Espírito se revolta contra a exploração a que está submetido, negando a Maurício outra composição sua. Em seguida vai atrás de Moacir, e é pela segunda vez não atendido, marcando um novo encontro. É neste momento que tanto o protagonista quanto o espectador percebem que todas as oportunidades são retiradas do sambista. É importante destacar que: (1) Espírito é extremamente talentoso e age racionalmente em busca de reconhecimento; (2) nessa passagem do filme fica nítido que a opressão racial beneficia capitalistas brancos e brancos não-capitalistas. Os primeiros por meio da (super) exploração do negro e os segundos através de benefícios indiretos como vantagens ao entrarem na ordem competitiva, como foi assinalado por Hasenbalg:

Os brancos aproveitaram-se e continuam a se aproveitar de melhores possibilidades de mobilidade social e de acesso diferencial a posições mais elevadas nas várias dimensões da estratificação social. Essas dimensões podem ser consideradas como incluindo elementos simbólicos, mas não menos concretos, tais como honra social, tratamento decente e equitativo, dignidade e o direito de autodeterminação. (HASENBALG, 2005, p. 122)

Para Florestan Fernandes (1978) a ausência de um sistema de reciprocidade nas relações entre brancos e negros é reflexo da conservação de antigos valores da sociedade patriarcal: uma mistura de bondade e superioridade branca que não consegue se adaptar à modernidade industrial. Um exemplo disto pode ser visto na cena em que o sambista é tratado sob um olhar paternal quando vai à Rádio Nacional e apresenta um samba seu à cantora Angela Maria, nome consagrado no meio musical da época. Ela escuta sua música, o elogia e diz que vai gravar sua canção. Apesar de tratá-lo com carinho, a artista não foge à regra do tratamento tutelar dos brancos com os negros, descrita por Fernandes.

Por fim, Espírito realiza uma última tentativa de gravar seus sambas indo à casa de Moacir para novamente pedir que o amigo tire as notas de suas músicas. Ao cantar uma de suas composições para os artistas brancos que lá estão ele é elogiado, no entanto a cultura negra é tratada pelos convidados como pitoresca, folclórica e agradável, pois

a apropriação da cultura negra, um processo que também contou com a participação de todas as mídias, deu-se paralelamente à rejeição e desvalorização dos esforços dos grupos étnicos e raciais não-hegemônicos em manter as especificidades culturais do seu grupo. (...) o que ocorreu no Brasil foi um processo de folclorização da sua cultura, como um dos

mecanismos de apropriação de suas criações, e uma separação do negro de suas representações de identidade. (ARAÚJO, 2000, p.35)

Tal atitude expressa uma dialética em que negros e mestiços são reconhecidos por seus talentos e conseqüentemente são rebaixados a uma condição de inferioridade ou infantilização. (Fernandes, 1978) Nesse sentido, rejeitando a percepção que Donald Pierson ao dizer que

Sem dúvida, a cor é um percalço. Mas tende sempre a ser negligenciada e mesmo esquecida, se o indivíduo em questão possuir outras características que identificam as classes superiores, tais como competência profissional, capacidade intelectual, instrução, riqueza, encanto pessoal, pose, boas maneiras e, especialmente para as mulheres, beleza. Tudo isso são características que definem *status* (grifo do autor), numa sociedade baseada em classe e não em casta. (PIERSON, 1971, p.249)

Neste momento do filme, as primeiras imagens são retomadas e seguidas pela entrada de Espírito no trem, mostrando a quem assiste o momento do acidente do personagem. Após o descaso de seus amigos, da polícia para atender ao pedido de ajuda e da demora da ambulância para buscá-lo Espírito morre no hospital. Seus dois amigos que lá estavam seguem pra casa recordando suas músicas.

É perceptível que todos os personagens brancos do filme colocam Espírito em segundo plano. Moacir não é quem o explora, mas é culpado por deixar de ajudá-lo diversas vezes. A acomodação do músico e o descaso com a realidade em que Espírito vive, torna o personagem tão culpado quanto Maurício pelo não reconhecimento profissional e pela morte do compositor.

Ao perceber os disfarces do preconceito em respostas contraditórias Florestan Fernandes alerta a sociedade brasileira para a presença do preconceito racial criticando o ideal de democracia racial formulado por Freyre assim como a fusão do preconceito racial com o preconceito de classe de Pierson. É nesse contexto de desmistificação que os autores apontam que o preconceito no Brasil assume uma especificidade: uma forma sutil de expressar por meio de estereótipos, atitudes e construções sociais, fazendo com que se torne mais difícil a percepção dessa indiferença:

O crime de que mais amargamente se queixam os pretos é o que se poderia

chamar de pecado de omissão, a falta de uma política governamental a favor da ascensão do homem de cor na sociedade, por um auxílio econômico e medidas educativas apropriadas, quando há tantas leis a favor dos imigrantes. O branco cumprimenta o negro, abraça-o, manifesta-lhe amizade, mas deixa-o mergulhar nas camadas mais baixas da sociedade, sem estender-lhe, no seu orgulho étnico, uma mão caridosa para favorecer-lhe a ascensão. (BASTIDE; FERNANDES, 1959, p.165).

Por fim, Fernandes destaca que a cor, na sociedade brasileira, é símbolo de uma posição na escala social. Logo, o estereótipo de cor é no fundo um preconceito de classe, uma vez que o negro sempre é associado à pobreza e à vagabundagem:

A cor desempenha um papel, evidentemente, mas o papel de um símbolo é o critério bem visível, que situa um indivíduo num certo degrau da escala social; e as exceções são ainda demasiado raras para solapar a força desse símbolo. São tão raras que o negro que subiu é sempre considerado com espanto admirativo, sobretudo pela velha geração: é respeitado, mas o respeito é o segundo momento de uma dialética afetiva, que começa por rebaixar o negro e que corrige em seguida esse primeiro ponto de vista adotado. (BASTIDE & FERNANDES, 1959, p. 180)

Florestan foi pioneiro a estudar as relações raciais no Brasil levando em conta as queixas e desabafos do movimento negro. Em seu livro *A integração do negro na sociedade de classes* (1978) ele aponta as transformações histórico-sociais que alteraram a estrutura e o funcionamento da sociedade e quase não afetaram as relações raciais, herdadas do antigo regime. Porém, ao situar o preconceito racial no campo do arcaico Fernandes não abrange a funcionalidade atual da discriminação racial para os grupos da cor dominante.

*Rio, Zona Norte* (1958) conta na maioria do seu elenco com atores negros ocupando papéis principais. Por serem personagens densos, rodeados de conflitos e emoções a obra nega uma dialética da presença /ausência em que negros podem até atuar, mas apenas em narrativas sobre a escravidão ou personagens que vivem em função do protagonista, geralmente branco.

Além disso, o filme propõe (ainda que indiretamente) *desnaturalizar* os problemas raciais do país, pois Espírito não morre unicamente por acidente ou por uma fatalidade, ele morre por lhe ser negada a dignidade de ser reconhecido por seu talento e por não ter os padrões eurocêntricos de aceitação que a racista sociedade brasileira exige.

## Conclusões

Reduzir um filme a mera ilustração da sociedade em que ele foi produzido é deixar de lado todas as tensões e os elementos estéticos presentes nele. *Rio, Zona Norte* (1958) aborda a cultura popular e as desigualdades sociais no Brasil, entretanto ao investigar as questões de etnicidade oculta na produção, analisando tanto o discurso inter-racial como as especificidades da imagem, é nítida a ruptura com a perspectiva européia de se ver o mundo.

Assim como as constatações da pesquisa UNESCO, houve uma negação do ideal de harmonia entre as raças e a exposição da premissa que o preconceito racial no Brasil abrange tanto a esfera da integração social, nas disputas materiais e econômicas, quanto a da integração cultural, constituída por valores (COSTA, 2006).

Rompendo com a visão eurocêntrica (SHOHAT & STAM, 2006), não apenas por mostrar o negro, mas por apresentá-lo através de um olhar realista, o filme coloca em cena atores negros em papéis complexos. Essa nova forma de apresentação lançou polêmicas, pois

Se se põe em dúvida os estereótipos que temos e cultivamos, isto representa uma ameaça ao nosso mundo; e como nosso mundo, para nós, é o mundo, a defesa dos nossos estereótipos sempre se nos afigura a defesa de algo necessário à permanência do mundo. (PINTO, 1953, p.188)

A concepção de que a imagem é um fenômeno de conexão entre o homem e o mundo se dá de modo mais refinado quando concebemos a instituição cinematográfica como uma máquina social de representação. Neste sentido, pode-se constatar que *Rio, Zona Norte* (1958) contribuiu na percepção de que o preconceito racial no Brasil não é algo do passado, mas sim uma manifestação moderna favorável aos privilégios de brancos e paralelamente à construção de uma auto-imagem positiva dos negros e dos mestiços uma vez que no Brasil historicamente o universo branco sempre teve prioridade nas manifestações culturais.

## Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do**

- nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil- O negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**. 3ª edição. São Paulo: Nacional, 1959.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo. Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Vol. 2. São Paulo: Ática, 1978.
- FRANÇA, Jean M. Carvalho. **Imagens do negro na literatura brasileira**. São Paulo; Brasiliense, 1998.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**, Global Editora, 48ª edição, São Paulo, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 5ª ed. Rio de Janeiro: INL, 1977.
- GOLIOT-LETE, ANNE; VANOYE, FRANCIS. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo, Papirus, 1994.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Preconceito de cor e racismo no Brasil**. *Rev. Antropol.* [online]. 2004, vol.47, n.1, pp. 9-43. ISSN 0034-7701. doi: 10.1590/S0034-77012004000100001.
- \_\_\_\_\_. **Como trabalhar com "raça" em sociologia**. *Educ. Pesqui.* [online]. 2003, vol.29, n.1, pp. 93-107. ISSN 1517-9702. doi: 10.1590/S1517-97022003000100008.
- \_\_\_\_\_. **Preconceito e Discriminação**. São Paulo, Editora 34, 2004.
- HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: UFMG / IUPERJ, 2005
- MAIO, Marcos Chor. **A História do Projeto UNESCO: Estudos Raciais e Ciências Sociais no Brasil**. Tese de doutorado em ciências humanas: ciência política. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1997.
- ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias do século XIX. In. \_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PIERSON, Donald. **Branços e pretos na Bahia: estudo de contato racial**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971.
- PINTO, Luis de A. Costa. **O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em**

mudança. São Paulo: Nacional, 1953.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) In. **História do cinema brasileiro**. Fernão Ramos (org). São Paulo: Art Editora, 1990.

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

SANTOS, Nelson Pereira dos. Três vezes Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SCHWARCS, LÍlian M. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SOUZA, Jessé. **Democracia racial e multiculturalismo: ambivalente singularidade cultural brasileira**. *Estud. afro-asiát.* [online]. 2000, no. 38 [citado 2007-01-27], pp. 135-155. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci\\_arttext&pid=S0101546X2000000200007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S0101546X2000000200007&lng=pt&nrm=iso)>. ISSN 0101-546X. doi: 10.1590/S0101-546X2000000200007.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

## **Anexo:**





Espírito da Luz (Grande Otelo) canta com Angela Maria em *Rio, Zona Norte* (1958)



*Rio, Zona Norte* (1958)



*Rio, Zona Norte* (1958)

---

<sup>1</sup> Esse artigo é resultado da pesquisa realizada através do Programa de Iniciação Científica – PIBIC - da Universidade Federal da Paraíba, intitulado “IMAGENS EM BRANCO E PRETO: REPRESENTAÇÕES DE NEGROS E MESTIÇOS NO CINEMA BRASILEIRO” de julho de 2009 à julho de 2010, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr. Teresa Cristina Furtado Matos.

<sup>2</sup> Graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba- UFPB.

<sup>3</sup> Poemas de Deley de Acary, ver: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

<sup>4</sup> Ver, a respeito, ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil- O negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.

---

<sup>5</sup> Ator consagrado no teatro, no cinema e na televisão Grande Otelo ou Sebastião Bernardo da Costa participou de 118 filmes. Foi estrela dos estúdios da Atlântida atuando nas chanchadas e somente com o início do *Cinema Novo* é que o já reconhecido artista estrearia filmes com personagens complexos e livres dos estereótipos raciais vigentes.

<sup>6</sup> Espécie de subgênero do samba que por conter uma parte solada em alternância com um refrão se diferenciava do samba - corrido.

<sup>7</sup> O tipo “negra feliz e sensual” é formulado no século XIX por Trajano Galvão de Carvalho ao lançar *A Crioula* em 1853. Ver, a respeito, FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo; Brasiliense, 1998.