



HAL
open science

Racialidade, Branquitude e Branqueamento no Cinema Brasileiro Contemporâneo: Que Horas Ela Volta?, Aquarius e O Crime da Gávea

Marcello Messina, Cicero Dantas Santos Filho, Jeissyane Furtado da Silva,
Lisânia Ghisi Gomes, Teresa Di Somma

► To cite this version:

Marcello Messina, Cicero Dantas Santos Filho, Jeissyane Furtado da Silva, Lisânia Ghisi Gomes, Teresa Di Somma. Racialidade, Branquitude e Branqueamento no Cinema Brasileiro Contemporâneo: Que Horas Ela Volta?, Aquarius e O Crime da Gávea. Ingrid Fechine; Jorge Carrega; Denize Araújo. *Perspectivas Luso-Brasileiras em Artes e Comunicação - Vol. 2, Edições CIAC*, pp.115-131, 2019, 978-989-8859-68-6. hprints-02300852

HAL Id: hprints-02300852

<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-02300852v1>

Submitted on 1 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marcello Messina

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Cicero Dantas dos Santos Filho

Jeissyane Furtado da Silva

Lisânia Ghisi Gomes

Teresa Di Somma

Universidade Federal do Acre (UFAC)

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendemos abordar de forma crítica a operatividade das representações de raça e branquitude em relação a alguns filmes brasileiros lançados nos últimos anos, a dizer, *Que Horas Ela Volta?* (Muylaert, 2015), *Aquarius* (Mendonça Filho, 2016), e *O Crime da Gávea* (Warwar, 2017).

A branquitude permeia as mídias televisivas, cinematográficas e publicitárias, reproduzindo estereótipos e fortalecendo imagens que a reforçam como medida de ascensão social e padrão de imparcialidade nas questões raciais. Podemos definir a branquitude como

a categoria eminentemente racial de poder, titularidade e prestígio que precisa ser assegurada, e que, estrategicamente e por definição, deve elidir o seu status enquanto categoria racial superordenada que se esforça de hierarquizar, posicionar e governar todas as outras categorias raciais (Pugliese e Messina, 2017: 1).¹

Em seus espaços geopolíticos, a branquitude segrega-se dos sujeitos que lhe são alheios, logo aqueles subalternos, pondo-os, e de maneira oposta pondo-se, em uma situação substancial de (in)visibilidade. Esta (in)visibilidade implica, ao mesmo tempo, visibilização e invisibilização, dependendo do contexto e da necessidade específica.

Logo, corpos brancos são geralmente narrados para além das suas características raciais, enquanto, por exemplo, sujeitos negros são vistos e representados principalmente a partir das suas identidades raciais. Admitindo o seu próprio lugar de fala de branco, Richard Dyer explica que “na medida em que a raça é algo aplicável apenas a pessoas não brancas, na medida em que as pessoas brancas não são vistas e nem nomeadas racialmente, elas (nós) funcionam(os) como norma humana. As outras pes-

1 “the very racial category of power, entitlement and prestige that needs to be secured and that, strategically and by definition, must elide its status as the superordinate racial category that attempts to hierarchise, position and govern all other racial categories”

soas têm raça, enquanto nós somos meramente gente” (1997: 10).² Isso gera um duplo movimento, que permite a constante visualização de corpos e sujeitos brancos como protagonistas das narrativas às quais somos expostos(as), impedindo ao mesmo tempo a visualização do lugar privilegiado desses mesmos corpos e sujeitos. Complementarmente, corpos não brancos são geralmente posicionados às margens dessas narrativas, para ser arbitrariamente e ocasionalmente chamados à atenção quando é preciso condimentar essas narrativas com discursos sobre desvio, crime, marginalidade, etc.

Esse complexo mecanismo de (in)visibilização posiciona a branquitude como ápice máximo dos nossos desejos e aspirações. Conforme Sara Ahmed, a branquitude é primeiramente uma forma de “orientação”, que “nor-teia corpos rumo a direções específicas, influenciando a maneira em que eles ‘ocupam’ (*‘take up’*) o espaço” (2007: 150).³ Assim, naturalizamos cotidianamente as imagens de famílias brancas e felizes que povoam as placas publicitárias das nossas cidades, e internalizamos como “nossas” as vicissitudes dos(as) protagonistas brancos(as), narradas na maioria das produções audiovisuais às quais somos expostos(as).

Fazendo uso abundante dos mesmos estúdios críticos da raça e da branquitude, Denise Ferreira da Silva fala do “arcabouço da racialidade”, que determina a cesura entre sujeitos significados como “brancos” ou “euro-descendentes” e sujeitos mestiços, indígenas ou afrodescendentes. Os primeiros, vistos como “sujeitos modernos cujos pensamentos, ações e territórios reconfiguram a universalidade”, residem no campo da autodeterminação; já os segundos, enquanto “outros em relação à Europa”,

habitam sozinhos os domínios da *necessitas*, completamente sujeitados ao poder limitador/regulador que produz e determina as partes e movimentos dos seus corpos, assim respondendo pela qualidade inferior de suas mentes, o que é significado nos modos de existência que se desenvolvem em seus territórios (Silva, 2014: 91-92).

O domínio da *necessitas* produz “sujeitos raciais subalternos cujos corpos e territórios, o presente global, se tornam lugares onde o Estado faz uso da sua força de autopreservação” (Silva, 2014).

As produções cinematográficas brasileiras não são imunes à produção de tais narrativas visuais. Em um importante ensaio sobre relações raciais no Brasil, Maria Thereza Alves declara que os “euro-brasileiros” têm historicamente controlado “o discurso sobre cinema e quase todas as outras áreas do Brasil”, e esclarece que isso acontece “em um país que tem a segunda maior população negra do mundo, perdendo apenas para a Nigéria” (Alves, 2018: 26). Refletindo sobre modelos “de saúde, beleza e sexualidade” (Ferreira, 2018: 88) no cinema brasileiro, Ceíça Ferreira observa que

a branquitude como um padrão estético ainda é predominante na cinemato-

2 “As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people”.

3 “orientates bodies in specific directions, affecting how they ‘take up’ space”.

grafia brasileira, o que implica também na naturalização do estereótipo e da ausência como historicamente associados à população negra, principalmente as mulheres negras, o que confirma, a partir dos sistemas de representação, as assimetrias, os privilégios e as contradições existentes na convivência inter-racial e no imaginário cultural brasileiro (Ferreira, 2018: 90).

Posicionando-se como não-branca e mestiça, Maria Thereza Alves ainda afirma que

somente nos últimos anos temos nos visto representados no cinema ou em outras manifestações culturais em trabalhos que são tanto feitos por nós quanto que nos representam. No passado, havia apenas representações feitas por eles sobre nós (Alves, 2018: 27 - grifo original).

Isso faz com que um filme como *Vazante* (Thomas, 2017), que pretende retratar de forma crítica a escravidão no Brasil, não passe de mais “uma obra de brancos para brancos”, já que “a escravidão vira mera moldura, plano de fundo, com personagens negros sem voz, sem nome, sem profundidade, sem desenvolvimento, servindo de escadas para os personagens brancos” (Gonçalves, 2018).⁴

À primeira vista, os três filmes que analisamos neste trabalho abordam questões sociais de grande relevância no Brasil contemporâneo, ou seja, a condição econômico-social das empregadas domésticas, no caso de *Que Horas Ela Volta?*, a despossessão conectada à gentrificação dos centros urbanos em *Aquarius*, e a questão da segurança em *O Crime da Gávea*. É também interessante relatar que tanto *Que Horas Ela Volta?* quanto *Aquarius* foram abundantemente aclamados a nível nacional e internacional, e são comumente associados a posturas esquerdistas, especialmente em vista das apaixonadas declarações contra o impeachment de Dilma Rousseff que tanto Anna Muylaert (Macedo, 2016) quanto Kleber Mendonça Filho (junto a toda a sua equipe) (Pimenta, 2016) fizeram em apresentar os seus respectivos filmes. Na nossa análise, queremos ir além das primeiras impressões, e, portanto, focaremos em questões relativas às implícitas representações de raça presentes nos três filmes. Em particular, no que diz respeito a *Que horas Ela Volta?* e *Aquarius*, focaremos no branqueamento como ferramenta de ascensão social, enquanto a nossa análise de *O Crime da Gávea* será baseada na racialidade como mecanismo que ativa as forças de autopreservação do Estado.

Que Horas Ela Volta?

Aclamado internacionalmente pela crítica, *Que Horas Ela Volta?* ganhou também vários prêmios⁵, e foi considerado como um dos 100 melhores filmes brasileiros pela

4 Para a polêmica completa sobre *Vazante*, vejam-se Thomas (cit. Escorel, 2017a) e Gomes (cit. Escorel, 2017b).

5 Prêmio Especial do Júri (Festival de Sundance); Prêmio do Público de Melhor Ficção na Mostra Panorma e Prêmio CICAIE (Festival de Berlim); Melhor Roteiro (RiverRun International Film Festival); Prêmio do Público para Melhor Filme (World Cinema Amsterdam Festival); Troféu APC (Festival de Cinema de Lima); Melhor Direção (Valletta Film Festival); Prêmio do Público para Melhor Filme (Festival de Cinema Brasileiro em

ABRACCINE. O filme, direto por Anna Muylaert, trata da história de uma empregada nordestina, Val, interpretada por Regina Casé, que trabalha há treze anos na casa de uma família rica paulistana. O filme retrata a chegada, na casa do patrão, da filha de Val, Jéssica (interpretada por Camila Márdila), que veio prestar vestibular na mesma faculdade do filho do casal paulistano, do qual a Val foi babá.

Conforme a diretora, o enredo do filme foi inspirado em duas personagens reais: Edna, babá de seu filho caçula, e Dagmar, que trabalhou na casa de seus pais quando ela era criança. Dagmar foi a inspiração para construção da personalidade de Val. O processo de elaboração do roteiro foi longo e passou por várias reformulações. Conta a autora que a primeira versão trazia apenas a visão da empregada: nessa versão a filha Jéssica não vinha para São Paulo estudar, mas sim para ser cabelereira e depois se tornar babá (Magno, 2016: 165). Não particular aos personagens, em *Que Horas Ela Volta?* a branquitude começa na heterodiegeese, na figura da própria diretora que parte de um lugar de fala central e privilegiado. Entretanto, isso não significa que Anna Muylaert não deveria ter realizado este filme. Ao contrário, como será reconhecido ao longo do texto, percebemos no filme uma forte tentativa de (auto)crítica social, que em muitos respeitos tem êxito.

Para além das posicionalidades de negra e nordestina da personagem Val, é importante trazermos o simbolismo da empregada doméstica, discutido posteriormente como uma figura colonial transposta à escravidão, desde que muitas não têm seus direitos garantidos e vivem em uma condição subalterna, servindo os patrões 24 horas por dia e morando num quartinho aos fundos da casa, em uma situação sub-humana.

Criticamente, a narrativa cinematográfica de Anna Muylaert nos apresenta de forma ativa a sistematização da branquitude e como ela controla os sujeitos subalternos e exteriores a ela. Segundo a filósofa norte-americana Angela Davis, discutir raça, gênero e classe separadamente é inviável,

As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que a classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entres essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras. (Davis, 2016: 12-13).

Intitulado inicialmente como *A porta da cozinha*, pois segundo a diretora, é o “umbral [que] separa a elite do popular no Brasil [...] o lugar onde fica a criadagem, o umbral que divide a elite do popular” (Magno, 2016: 166-167), o filme expõe a mente

Moscou); Melhor Filme e Melhor Atriz de Cinema (Troféu APCA); Melhor Longa Brasileiro (Abraccine); Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Atriz, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Roteiro Original, Melhor Montagem Ficção (Grande Prêmio do Cinema Brasileiro).

colonizada de Val em suas relações com os patrões - Bárbara, Seu Carlos e Fabinho – e como tal normalidade é abalada pela chegada de Jéssica, o sujeito subalterno emancipado. De fato, a ação se desenvolve ao longo da penetração de Jéssica no espaço doméstico do patrão, em lugares aos quais Val não tem geralmente acesso. Monta-se assim uma tensão palpável entre Val, que “defende” os espaços do patrão, Jéssica, que não vê problema nenhum com o seu aproveitamento da casa onde é hospedada, e a família paulistana, cujos membros mantêm uma relação ambivalente com o papel liminar de Jéssica, entre hóspede e filha de servidora.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2010), 17% das mulheres empregadas são domésticas, na qual correspondem 94,2% deste setor, na qual apenas 36,1% possuem carteira assinada. No entanto, o dado mais chocante e que demonstra a operatividade da branquitude nessas relações trabalhista, é que 59,1% das empregadas domésticas são negras. Comum às narrativas,

o tema da empregada doméstica como protagonista não é inédito na filmografia brasileira e latino-americana. Na verdade, esse tema é recorrente em todos os países onde a colonização e a escravidão existiram. Aliás, uma das primeiras lições que os ingleses, os franceses, os alemães e os norte-americanos ensinavam quando colonizavam ou escravizavam os povos, era a capacidade de o serviçal se tornar invisível. Habitar a mesma casa e ser ao mesmo tempo invisível. (Magno, 2016: 166).

Sobre este protagonismo, citamos duas narrativas que tomam os mesmos pontos de partida e que, assim como *Que horas ela volta?*, trazem a empregada doméstica como sujeitos negros, de classe inferior e que vivem em lugares marginalizados, a dizer *Histórias Cruzadas* (Tate Taylor, 2011) e *Domésticas* (Fernando Meirelles, 2001).

Tidas como sujeitos que substituem uma figura central, a da maternidade, as empregadas domésticas amenizam a ausência afetiva. Da mesma forma que acontece com a personagem de Viola Davis em *Histórias Cruzadas*, Val cumpre a função de protetora do lar e mãe para os seus patrões, dando início à apresentação das relações estranhas que a narrativa nos apresenta: a relação de Val com Fabinho, uma transposição de amor por ambas as partes que reforça a imaturidade do “pupilo” da casa; a relação de Val com Jéssica, estremecida pelos 13 anos de distância, na qual não há intimidade; a relação de Bárbara e Seu Carlos com Fabinho, que, apesar da proximidade espacial e da consanguinidade, é caracterizada por um forte estranhamento afetivo; a relação de Val com os patrões, reforçando a ideia de que eles seriam bons patrões e de que ela seria quase da família para os mesmos; e, por fim, mas não menos importante, o assédio sexual contra Jéssica, que parte dos personagens masculinos – principalmente o Seu Carlos – mascarado de simpatia

(Re)pensar a narrativa de Anna Muylaert, discutindo os entrelaces da branquitude e que forma ela segrega os sujeitos, é (re)considerar a nossa própria sociedade, saindo da zona de conforto e questionando a “normalidade” que nos rodeia. Entretanto, o contraste que nos interessa maiormente é justamente aquele entre Val, em-

pregada morena com educação escassa, e a sua filha Jéssica, uma mulher emancipada e acostumada a relações sociais mais “modernas”, e que é também fenotipicamente muito mais branca do que a mãe (Figura 1).



Figura 1: Jéssica e Val em *Que Horas Ela Volta?*

A nossa percepção fenotípica das duas personagens coincide com as representações ordinárias das duas atrizes. Por exemplo, Regina Casé (Val) já afirmou o seguinte: “as pessoas me veem como pobre, negra, nordestina, e ao mesmo tempo eu não sou nenhuma dessas coisas” (Casé cit. Paiva, 1999). Similarmente, Anna Muylaert, falando da escolha de Camila Márdila para o papel de Jéssica, disse que “a Camila fez um ótimo teste. Mas ela era branca demais, não era nordestina [...] Até que fui convencida” (Muylaert cit. Ristow, 2016).

O papel dessa moça branca no desenvolvimento do filme é problemático. Jéssica aparece como um *Deus ex machina* que resolve a situação: ela é nordestina e humilde como a mãe, mas é instruída, conversa de arte e arquitetura com os patrões e dorme no quarto de hóspedes. Será que o filme nos orienta implicitamente e talvez involuntariamente, rumo ao ponto-zero da branquitude (Ahmed, 2007) de Jessica, sugerindo que é exatamente essa branquitude que lhe permite a emancipação e a ascensão social que não foi permitida à sua mãe? Efetivamente Schwartzman (2007) demonstra que o branqueamento intergeracional é estatisticamente uma das maiores ferramentas de ascensão social dentro do Brasil, e o filme parece aceitar e aprovar acriticamente esse fenômeno.

Além de associar a ascensão social ao branqueamento intergeracional, o filme reproduz os usuais estereótipos nacionais sobre a imigração nordestina (Ribeiro, 2015) e

caracteriza como nordestinas duas atrizes de outras regiões, já que Regina Casé é carioca e Camila Márdila é brasiliense. Sobre esta questão, cabe o questionamento: se Jéssica tivesse o mesmo destino de Val, haveria a possibilidade dela ser representada por uma atriz nordestina ao invés de uma brasiliense? Será que o sujeito nordestino será a todo tempo representado por outras(os) que lhe são alheias(os), como se nesta região não tivesse atores ou atrizes bons(as) o suficiente para atender a demanda artística?

Aquarius

Esses últimos questionamentos são pertinentes também quando pensamos em *Aquarius*, um filme colocado pelos críticos brasileiros como o grande acontecimento do cinema nacional de 2016, e geralmente apresentado como uma proposta de representar o processo de memória e de resistência de uma mulher de classe média alta no Recife (Hessel, 2016; Orosco, 2017). Em *Aquarius*, como em *Que Horas Ela Volta?*, a paranaense Sônia Braga interpreta uma mulher nordestina.

A ação começa no Recife da década de 1980. Aqui familiarizamos com Clara, uma jovem mulher negra interpretada por Bárbara Colen. Essas cenas iniciais mostram as representações sociais de Clara e de seus familiares, caracterizadas por um certo viés autorreferencial, onde os personagens representam a si mesmos como intelectuais, trabalhadores, que conseguiram ascender socialmente. Nessa época, Clara tinha enfrentado com sucesso um câncer de mama.



Figura 2: Clara na década de 1980, no princípio do filme *Aquarius*

Em seguida, a trama vai para hoje em dia, em 2016. Assistimos a várias cenas da vida de uma mulher rica, visivelmente branca e fortemente bronzada por conta das várias horas que ela passa cotidianamente na praia. Confessamos que demoramos bastante para entender que essa mulher, interpretada por Sônia Braga, era a mesma Clara que o filme tinha apresentado para nós no começo. Só tivemos a certeza que

tratava-se da mesma pessoa quando, a partir das imagens, entendemos que essa outra Clara também tinha sido vítima de câncer de mama.



Figura 3: Clara hoje em dia, no filme *Aquarius*

Não é a primeira vez que Sônia Braga interpreta uma personagem negra, tendo de se bronzear para tentar disfarçar a própria branquitude:

Em filme (*Gabriela, cravo e canela*) de 1983, a baiana Gabriela foi interpretada por Sônia Braga, uma atriz branca que teve de bronzear-se para tomar os ares da personagem do romance de Jorge Amado. Anos mais tarde, o diretor do filme, Bruno Barreto, justificou a escolha afirmando que não havia na época atrizes negras para desempenhar o papel. (Manduca, 2011)

Cabe ressaltar que, caso esse relato corresponda à verdade, o argumento de Barreto sobre a falta de atrizes negras seria totalmente ridículo. Mais uma vez, em *Gabriela*, Sônia Braga interpretava uma mulher negra e nordestina.

Voltando ao filme *Aquarius*, a Clara branqueada de 2016 tem também uma empregada doméstica, Ladjane, que alguns críticos veem como a “sua principal aliada”, com a qual ela tem “uma profunda ligação” (CARDOSO, 2016). Fora do Brasil, o jornal britânico *The Guardian*, ao contrário, vê Clara como uma mulher “arrogante e esnobe, com o hábito perpétuo de falar na frente das servas como se elas fossem invisíveis” (BRADSHAW, 2016). Por sinal, a incrível discrepância entre essas duas posições confere bastante legitimidade à posição crítica de *Que Horas Ela Volta?*, independentemente do implícito comentário sobre branqueamento intergeracional que o filme traz consigo.

A trama de *Aquarius* sugere a existência de uma outra empregada além da Ladjane: trata-se de uma mulher “que fugiu para o Ceará roubando as joias da família de

Clara” (Ormond, 2016). Essa personagem aparece muito brevemente no filme: em um sonho de Clara, ela, distintamente mais preta do que a outra empregada, volta para roubar novamente. Essa mulher racializada e temida encarna precisamente o conceito de “besta da sombra” formulado por Gloria Anzaldúa (1999, p. 39), ou seja, o Outro que gera medo e terror, ameaçando os desejos de assepsia dos brancos. Pouco depois da primeira aparição (em uma foto) dessa ex-empregada, no meio dos diálogos do filme, ouvimos esse comentário cínico: “nós os exploramos, de vez em quando eles nos roubam” (cit. Ormond, 2016).

O filme, como torna-se evidente a partir desse último comentário, propõe um imaginário baseado em dicotomias explícitas entre “nós” e “eles”, riqueza e marginalidade, classe média “honesta” e gente pobre “desconfiável”: todas essas dicotomias são fortemente imbricadas com representações comuns sobre raça e cor. No filme, os brancos são ricos e de sucesso, enquanto os não-brancos são desconfiáveis e subalternos. Além disso, quem enriquece embranquece também, como acontece na vida de Clara.

No Brasil temos que a raça vai se constituir enquanto elemento do projeto de poder, e a partir da década de 1930 vai se apoiar em conceitos e enunciados sobre positivismo, atavismo criminal e determinismo biológico, pensados por “cientistas” europeus, mas que vão ser assimilados pela elite intelectual brasileira. A partir daí temos todo um processo de classificação do que seria o sujeito brasileiro, composto por diversas raças. Entre outras coisas, a partir dessas teorias, normatiza-se um tipo racial nordestino (Albuquerque Júnior, 1997)

Segundo Ana Amélia de Paula Laborne (2014) esse processo classificatório das raças brasileiras gerou várias preocupações, que tentou-se resolver através de um processo de branqueamento mediante o estímulo à imigração europeia e à miscigenação. Pois a constituição da nação dependia da existência de uma raça branca.

Ainda segundo a autora, Gilberto Freyre é quem vai pensar essa ruptura de superioridade das raças, mas acaba por produzir uma mestiçagem romantizada onde o regime escravista é tido como algo suave, ocorrendo a mistura de raças de forma harmônica. No entanto, Laborne afirma que todo esse processo oculta a operatividade da branquitude, a partir da qual o branco é colocado como grupo de referência universal da condição humana (Laborne, 2014: 30).

Claramente, aqui somos colocados diante a um problema, por um lado ao reconhecermos que não há essência dos sujeitos sociais, e por outro, pela necessidade de discutir a branquitude e os processos de racialização. Propondo uma abordagem fenomenológica à questão da branquitude, Sara Ahmed afirma que, “a branquitude é um efeito da racialização, o que, por sua vez, define o que é que os corpos ‘podem fazer’” (Ahmed, 2007: 150). Assim fazendo, a autora resolve a contradição entre o reconhecimento do fato que a raça é “inventada”, e a impossibilidade de afirmar que “a raça não existe”, já que “a branquitude é ‘real’, material, vivida” (Ahmed, 2007: 150).

E assim pensamos as seguintes questões: o que motiva a produção de um filme

como *Aquarius*, que por um lado se propõe criticar políticas de exclusão, e por outro associa implicitamente a ascensão social ao branqueamento? Até que ponto *Aquarius* advoga o resgate e a libertação de uma certa camada da população, e até que ponto, ao contrário, o filme se apoia serenamente sobre uma série de representações, relações de poder e privilégios raciais que tomam conta virulentamente da sociedade brasileira?

O Crime da Gávea

Exibido pela primeira vez durante o 21ª edição do Cine PE - Festival Audiovisual, o longa-metragem “O crime da Gávea” foi dirigido por André Warwar e escrito por Marcílio Moraes, que é o autor do livro homônimo. Apresentado como uma produção do gênero crime, drama e suspense, o filme conta a história de um editor de vídeo, chamado Paulo, que um dia chega em sua casa e encontra a esposa morta. A filha do casal, uma menina de três anos, também está na residência, mas sem ferimentos. A partir deste contexto, dá-se início a uma investigação policial.

Ao longo da trama, personagens distintos entram no rol de suspeitos do crime. Dentre os supostos autores do assassinato, estão: o mesmo Paulo, marido de Fabiana; Elisa, que é amante de Paulo; Ismael, um jovem morador da favela e traficante; Jordão, professor de Fabiana; e Ezequias, que também é morador da favela. A investigação é de responsabilidade do inspetor Afrânio, embora, no decorrer da história, Paulo também investigue o crime por conta própria.

Além de ser uma obra que instiga o espectador chegar ao final para descobrir quem é o verdadeiro assassino de Fabiana, o filme nos traz reflexões acerca de algumas temáticas, como: a segurança pública, o poder do Estado, a racialidade. Nesta seção nos atentaremos a estas questões dialogando, entre outras coisas, com as reflexões propostas no texto “Ninguém: direito, racialidade e violência”, de Denise Ferreira da Silva (2014).

A história, que acontece no bairro da Gávea, localizado na cidade do Rio de Janeiro, traz como personagens principais, pessoas brancas e de classe média-alta. Já os personagens negros que aparecem na trama – como a empregada doméstica, o traficante Ismael e o suspeito assassino Ezequias – são pessoas que não contemplam muitos minutos de cena e que muitas vezes sequer têm fala.

Em entrevista para o jornal A Folha de Pernambuco, Marcílio Moraes, afirmou que pensou

em criar um romance que ficasse redondo, harmônico. Queria desenvolver uma história que não fosse óbvia. Gosto do subjetivo, do fluxo da consciência, do que se passa dentro da cabeça do personagem. Construindo, com esses elementos, o crime, o marido da vítima, a investigação os labirintos internos (Moraes, 2017).

Dessa forma, ao relacionar os termos utilizados por Moraes durante a entrevista – “história que não fosse óbvia” – e a composição dos personagens no longa-metragem, percebe-se a tentativa frustrada de fazer com que o filme apresentasse outra realidade.

Conforme Denise Ferreira da Silva (2014), a racialidade, além de ser um significativo sociológico da diferença humana, também está ligada à formalização de que o externo retrata o “sujeito racial subalterno como uma mente que não tem lugar à mesa de tomada de decisão” (Silva, 2014: 82). Assim, trazendo para as cenas apresentadas no filme, os personagens negros existentes confirmam os estereótipos históricos e sociais relacionados à população negra, ou seja, de sempre serem destinados a servir o outro, ou a serem encaixados em papéis de marginais, representados como violentos e criminosos.

Ainda se tratando dos personagens, outro ponto perceptível ao longo da trama, é a dedicação dos roteiristas em construir situações, cenas e diálogos para que os personagens brancos tratados como suspeitos do assassinato de Fabiana tenham a oportunidade de se defenderem das suspeitas criminais perante ao Estado. O problema é que o mesmo não é notável para os personagens negros. Para estes, os espaços físicos são restritos, as falas são limitadas e, continuando a utilizar a terminologia proposta por Denise Ferreira da Silva (2014), a jurisdição da *necessitas* e da autopreservação do Estado é evidente.

Exemplo disto são as cenas em que o personagem Ismael, que é um jovem morador da favela e o contato de Elisa (amante de Paulo), quando a mesma deseja usar entorpecente, é preso durante uma suposta ação da polícia. A prisão do jovem acontece após Paulo afirmar ao inspetor Afrânio que o mesmo poderia ser o suposto autor do crime de Fabiana. A prisão dele é sucedida após a frase de Afrânio a Paulo: “Bom, se é assim...”.

O mesmo acontece com Ezequias, que é considerado o culpado da morte de Fabiana. Morador da favela, o personagem aparece na trama de forma inesperada e sem qualquer relação com as outras cenas anteriores. Dentro de uma sala com vidro espelhado, o inspetor Afrânio afirma que a polícia conseguiu localizar o autor do crime e que o mesmo havia confessado. A cena é composta por falas apenas dos personagens brancos (Afrânio e Paulo). “Conhece essa figura? Muito provável já ter visto esse vagabundo. Já viu o elemento? É o assassino da sua mulher. Dela e de várias outras pessoas. Eu jurei que ia resolver o assassinato da Fabiana”. (O crime da Gávea, 2017)

A partir das cenas e diálogos citados acima é possível compreender a reflexão de Denise Ferreira Silva (2014) sobre os conceitos de Direito e Estado, visto que em relação ao primeiro a mesma entende como legalidade, e o segundo como autoridade, respectivamente.

Perante o sujeito negro, significado em corpos e territórios, a separação entre os mandatos de proteção e de punição do Estado cai por terra, pois, nesse caso,

a administração da justiça (julgamento) e a aplicação da lei (punição) se convergem na força de autopreservação do Estado. (Silva, 2014: 70)

Além disso, o direito de defesa e possibilidade de fala dos personagens negros que são considerados suspeitos do crime é extremamente diferente do direito de defesa e possibilidade de fala dos personagens brancos. Pois, enquanto Paulo e Elisa são interrogados durante as investigações de Afrânio, e Jordão tem possibilidade de se explicar durante os encontros que tem com Paulo, os personagens de Ismael e Ezequias simplesmente são punidos, por meio da prisão ou morte.

Outro fato que nos deixa claro a impossibilidade do negro de se defender é o momento em que Afrânio se encontra com Paulo e relata que Ezequias poderá ser solto, visto que seu advogado está atuando no caso para tentar retirá-lo da prisão. Dessa forma ao saber da possibilidade, o inspetor se encontra com o marido de Fabiana e deixa claro que com uma quantia de dinheiro garante que “a justiça vai ser feita”.

O crime está resolvido. Eu quero falar do criminoso. O advogado dele está querendo desqualificar a confissão, especialmente o roubo do colar. Em vez de ser julgado por um juiz, talvez vá a júri popular. Daí que de juiz ele não escapa, mas no júri... O advogado começa com aquela demagogia, insinuações maldosas da dona Fabiana e acaba que o júri popular se emociona e o vagabundo é absolvido. Se você não concordar, esquece o que vou te dizer. Não vou ganhar comissão nenhuma, mas tudo tem um preço. R\$ 10 mil e te asseguro que a Justiça vai ser feita.

Dessa forma, as cenas relatadas acima, podem ser compreendidas a partir das reflexões de Silva (2014) sobre o Estado, possibilidade ou não de reivindicação e punição.

Os sujeitos raciais subalternos de hoje, praticamente em todos os lugares, podem reivindicar – e de fato o fazem – o respeito aos seus direitos civis e humanos nos salões da justiça global e nacional. Todavia, (...) cada um desses direitos cai por terra quando o Estado alega que emprega seus instrumentos até o nível da violência total para fins de autopreservação. (Silva, 2014, p. 82)

É fato ainda que o mesmo filme, reforçando estereótipos raciais, junto a cenários de violência e pobreza, ao mesmo tempo também nos traz uma reflexão acerca de como o sujeito negro ainda é percebido dentro do contexto social, de como os espaços estão demarcados, quem os pode ocupar ou não, quem é protegido pelo Estado e quem, ao contrário, é punido por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações de raça que identificamos nos três filmes analisados aqui ficam implícitas e não declaradas. Entretanto, essas representações emergem mais explicitamente, de vez em quando, através de enunciados que desmascaram momentaneamente o pano de fundo de branquitude que fica aparentemente escondido nos três filmes.

Assim, por exemplo, entendemos que Anna Muylaert estava ciente da anomalia da sua escolha de Camila Márdila para o papel de Jéssica em *Que Horas Ela Volta?*, já a partir do comentário citado acima sobre a atriz, que na visão dela “era branca demais” e, portanto, “não era nordestina” (Muylaert cit. Ristow, 2016). Nesse comentário identificamos a persistência da construção discursiva de um tipo racial nordestino, que Albuquerque Júnior (1997) associa às teorias racistas positivistas da escola lombrosiana e das suas ramificações fascistas. Só que esse mesmo sujeito nordestino, além de ser confinado e racializado a partir de uma série de características fenotípicas, é, sucessivamente, cancelado pela sobreposição violenta desse outro sujeito, “branco demais”, que o suplanta no ato da emancipação social.

Em *Aquarius*, um momento em particular expõe a artificialidade da transição entre a Clara negra do início do filme e a Clara branqueada que aparece logo depois. Durante um dos diálogos mais intensos do filme, Diego Bonfim, o jovem gerente da imobiliária, comenta sobre a cor da pele de Clara:

Olhando daqui dá para ver que você com certeza veio de uma família que batalhou muito mesmo, para chegar onde chegou, né Clara? Uma família de pele mais morena, hein? Que deu muito suor para ter o que tem. Te respeito.

Ficamos bastante confusos em ouvir esse comentário. Aonde é que Diego está vendo essa “pele mais morena”? Será que ele estava olhando ainda para a outra atriz – aquela da Clara jovem? Graças a esse diálogo, temos a confirmação final de que Braga, em *Aquarius*, está impropriamente interpretando uma personagem negra.

Finalmente, em *O Crime da Gávea*, a branquitude de Paulo, e, portanto, a sua pertença ao lado burguês da sociedade, é constantemente posta em discussão pelos diálogos e pelas imagens. Isso acontece claramente quando, por exemplo, o inspetor Afrânio pergunta sobre um possível relacionamento entre a sua esposa e o traficante Ismael. A resposta de Paulo, de que “Fabiana não andava com marginais”, já que um traficante “não fazia o gênero dela”, faz com que Afrânio comece a questionar o status de Paulo:

“Não fazia o gênero dela”? Moça fina, família importante, na certa os pais esperavam que ela fosse casar com alguém de dinheiro, bem-sucedido, era natural. Contra todas as expectativas, ela casou com você. Não que você não seja um rapaz bom, mas não era o natural. E você fazia o gênero dela? [...] Fabiana se casou com um sujeito, que aos olhos da família era um marginal. Ela pode muito bem ter se relacionado com um traficante, fazia o gênero dela, não fazia?

Toda essa fala de Afrânio reforça dramaticamente a polarização do filme entre “marginais” e “rapazes bons”, uma distinção que é sempre, nas palavras, associada a relações de classe, mas que, na materialidade das imagens, é constantemente apresentada como diferença de cor. Assim, mais para a frente do filme, Paulo e Afrânio olham para o suspeito Ezequias através de um espelho falso. A um momento o rosto

de Paulo, o “rapaz bom” que “aos olhos da família era um marginal”, se mistura com aquele de Ezequias, o favelado que é já culpado e condenado antes de qualquer tipo de apuração (Figura 4).



Figura 4. Imagem de Paulo e Ezequias no reflexo do vidro

Esta imagem sintetiza a operatividade da raça e da branquitude em todos os diálogos sobre classe que permeiam o filme. Paulo é fortemente obcecado com a própria assimilação à branquitude, tanto que os questionamentos de Afrânio colocam ele em crise – nessa imagem, se condensa toda a natureza cromática dessa obsessão, que passa exatamente por um medo velado de se tornar um sujeito racializado, condenável a vista, sacrificável à necessidade de autopreservação do Estado.

Reiterativamente, cabe ressaltar que nesses três filmes pretende-se criticar aspectos diferentes da sociedade brasileira, às vezes com a preocupação de indicar o caminho para várias formas de libertação social. Estas formas de libertação, faltando um pleno reconhecimento dos mecanismos perversos da branquitude e da racialidade, podem correr o risco de reproduzir os velhos privilégios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, Sara *A Phenomenology of Whiteness*. *Feminist Theory*, v. 8, n. 2, 2007, p.149-168.

ALBUQUERQUE JR., D. M. *Breve, lento, mas compensador: a construção do sujeito nordestino no discurso sócio-antropológico e biotipológico da década de trinta*. *Afro-Ásia*, n. 19-20, 1997, p. 95-107.

ALVES, Maria Thereza. Canibalismo no Brasil desde 1500. *Muiraquitã – Revista de Letras e Humanidades*, vol. 6, n. 1, 2018, pp. 26-40.

ANZALDÚA, G. *La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*. Estudos Feministas, v. 13, n. 3, 2005, p. 704-719.

_____. *Borderlands: The new mestiza / La frontera*, 2. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

BARRETO, B. *Gabriela*. Sultana, 1983.

BRADSHAW, P. Aquarius review: Rich and mysterious Brazilian story of societal disintegration. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/may/17/aquarius-review-rich-and-mysterious-brazilian-story-of-societal-disintegration>>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

CARDOSO, B. Aquarius: um filme político, mas também um filme sobre Clara. *Blogueiras Feministas*, 2016. Disponível em <<https://blogueirasfeministas.com/2016/09/13/aquarius/>>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

DAVIS, A. *Mulheres, Raça e Classe*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

DIANGELO Robin. *White Fragility*. *International Journal of Critical Pedagogy*, v. 3, 2011, p. 54-70.

DI SOMMA, Teresa; MESSINA, Marcello. *Branqueamento e ascensão social em dois recentes filmes brasileiros: Aquarius e Que Horas Ela Volta?* Apresentado durante a Semana do Cinema Possível, Rio Branco, UFAC, 2017 (no prelo com a Nepan Editora). <<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-02022352/document>>

DYER, Richard. *White: Essays on race and culture*. 1997.

SCOREL, Eduardo. O lugar do silêncio: Diretora de Vazante comenta os ataques feitos ao filme. *Folha de S. Paulo*, 2017a. <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>>

SCOREL, Eduardo. O Movimento Branco: Juliano Gomes responde ao texto da diretora de *Vazante*, Daniela Thomas. *Folha de S. Paulo*, 2017b. <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/>>

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ceíça. Branquitude e regimes de visibilidade no cinema brasileiro: uma análise do filme *Orfeu* (1999). *Revista Comunicação Midiática*, v. 13, n. 1, p. 78-93, 2018.

GONÇALVES, Ana Maria. O que a polêmica sobre o filme “Vazante” nos ensina sobre fragilidade branca. *The Intercept Brasil*, 2017. <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>>

HESSEL, Marcelo. *Aquarius: Crítica do que são feito as memórias*. Disponível em <www.omelete.com.br/filmes/criticas/aquarius-critica>. Acesso em 29 de agosto de 2018.

IMDB. *Que horas ela volta?* Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt3742378/>>. Acesso em 28 agosto de 2018, às 16:52.

LABORNE, Ana Amélia de Paula. *Branquitude em Foco: Análises sobre a construção da identidade branca de intelectuais no Brasil*. Tese. 2014.

MACEDO, N. A bofetada de Anna Muylaert na Globo. *DCM*, 2016. Disponível em: <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-novo-brasil-foi-retratado-por-anna-muylaert-no-filme-que-horas-ela-volta-por-nathali-macedo/>>.

MAGNO, M. I. C. *Que horas ela volta? Uma crônica cinematográfica*. Revista do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Ano 21. n. 1. São Paulo: CCA-ECA-USP, 2016.

MANDUCA, G. *Ah! Esquemos que ele era negro...*, 4quatros Blog, 2011. Disponível em: <<http://www.4quatros.com/blog/ah-esquemos-que-ele-era-negro/>>.

MARCILIO MORAES. *Biografia*. Disponível em: <<https://bit.ly/2MKtbZm>>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

MENDONÇA FILHO, K. *Aquarius*, Globo Filmes, 2016.

MUYLAERT, A. *Que horas ela volta?*. Globo Filmes, 2015.

ORMOND, A. O país do cinismo, *Cinética*, 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/o-pais-do-cinismo/>>.

OROSCO, Juliane. *Resenha do Filme Aquarius*. Disponível em: <<https://juorosco.blog/author/juorosco/>>. Acesso em 30 de agosto de 2018.

PAIVA, F. M. Entrevista com Regina Casé nas páginas negras. *Trip*, n. 73, 1999. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-apresentadora-regina-case-paginas-negras>>.

PALOMA. *Que horas ela volta? O lado que ninguém quer ver*. Disponível em: <<http://valkirias.com.br/que-horas-ela-volta-mulheres-esquecidas/>>. Acesso em 28 agosto de 2018, às 14:59.

PIMENTA, C. Conheça o maior rival de 'Aquarius' na briga pela vaga do Brasil no Oscar 2017. *Cineset*, 2016. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/conheca-o-maior-rival-de-aquarius-na-briga-pela-vaga-do-brasil-no-oscar-2017/>>.

PUGLIESE, Joseph; MESSINA, Marcello. Apresentação – South-Verting Italian Studies: An Introduction. *Muiraquitã – Revista de Letras e Humanidades*, vol. 5, n. 2, 2017, pp. 1-10.

RIBEIRO, D. Que horas ela volta e a reprodução do estereótipo nordestino. *Obviou*, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/KJj8ek>>.

RISTOW, F. Premiada em Sundance, brasileira Camila Márdila, de 26 anos, chega a Berlim, *O Globo*, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/8QVJZb>>.

SCHWARTZMAN, L. F. Does Money Whiten? Intergenerational Changes in Racial Classification in Brazil. *American Sociological Review*, v. 72, 2007, p. 940–963.

SILVA, Denise Ferreira da. *Ninguém: direito, racialidade e violência*. Meritum, v. 9, 2014, p. 67-117.

THOMAS, Daniela. *Vazante*. Cisma Produções, 2017.

VIANA, Hugo. *O sombrio das ações humanas é ressaltado em "O crime da Gávea", no Cine PE*. Folha de Pernambuco, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2LHF6S7>>. Acesso em 31 de agosto de 2018.

WARWAR, André. *O crime da Gávea*, MD Produções Artísticas, 2017.