

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.
N°11. Año 5. Abril 2013 - Julio 2013. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 59-69.

Na Boca do Mundo: afetos racializados no cinema brasileiro

In the Mouth of the World: Brazilian cinema affects racialized

Teresa Cristina Furtado Matos

Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal da Paraíba. Brasil.
crisfurtado@yahoo.com.br

Resumo

O trabalho analisa o filme *Na Boca do Mundo* (1978), de Antônio Pitanga, a partir da perspectiva das relações afetivas entre negros, brancos e mestiços no Brasil. Explorando as tensões que emergem de um triângulo amoroso entre um homem negro, uma mulata e uma mulher branca, pertencentes a estratos de classe diferentes, o filme encena e discute temas como a mestiçagem e as experiências de interações afetivo-sexuais no Brasil, marcadas por conflitos em que temas como branqueamento e ascensão social desempenham papel importante.

Palavras-chave: cinema, Brasil, representação racial, relações afetivas, mestiçagem.

Abstract

This article analyzes the movie *Na Boca do Mundo* (1978), by Antônio Pitanga, from the point of view of the affective relations between blacks, whites and mestizos in Brazil. The movie explores the tensions produced by a love triangle between a black man, a mestizo woman and a white woman, from different social classes. Staging and discussing themes like miscegenation and the affective-sexual relationships in Brazil, marked by conflicts where themes as whitening and social uplift play an important role.

Key-words: movie, Brazil, racial representation, affective relations, miscegenation.

Na Boca do Mundo: afectos racializados no cinema brasileiro

Introdução

Na história brasileira, a herança escravocrata – explicitada em uma composição populacional racialmente diversa –, somada a exigência de estabelecimento de um projeto de nação, a partir, principalmente, de 1822, quando da proclamação da Independência, fez emergir como um problema o tema das interações afetivo-sexuais entre brancos e não brancos.

A questão da mestiçagem, bem como suas consequências, incorporou-se assim ao imaginário da nação (Anderson, 2008), deitando suas raízes na criação literária, como aponta Proença Filho, 2004 (Guimarães, ([1872] 1975); Azevedo, ([1881] 1974); Graça Aranha, 1949, para citar apenas alguns), e também na criação pictórica, musical, audiovisual, assim como na produção das ciências sociais (Freyre, 2003 e 2006; Holanda, 2005; Nina-Rodrigues, 2008; Pierson, 1971; Fernandes e Bastide, 1959; Fernandes, 2008; Costa Pinto, 1953; Azevedo, C., 2004; Nogueira, 1998 e 2007; Ortiz, 1994; Skidmore, 1976; Benzaquen, 1994; Schwarcz, 1993; Guimarães, 2005 e 2006; Souza, 2000, entre outros). Mas qual o significado dessa presença? De um lado teríamos a forja de um grau de homogeneidade exigido para a criação de uma comunidade que, mais que física, é imaginada; de outro, e como seu oposto, teríamos o esquecimento em relação às condições do encontro entre grupos diversos no processo de formação nacional. O Hino da Proclamação da República, por exemplo, composto apenas um ano depois da abolição da escravatura, fala de um *outrora* que parece não ter havido – e isto se referindo a uma instituição que existira por mais de trezentos anos:

Nós nem cremos que escravos outrora
Tenha havido em tão nobre país
Hoje o rubro lampejo da aurora

Acha irmãos, não tiramos hostis.

Somos todos iguais! Ao futuro saberemos,

Unidos, levar nosso augusto estandarte que, puro,
Brilha, ovante, da pátria no altar¹.

A letra do hino não resolveu, evidentemente, as desigualdades e assimetrias, inclusive as raciais, mas indica o modo como o tema passaria a ser tratado desde então. Em *Branco e Negro em São Paulo*, Bastide e Fernandes (1959:164) sublinham a fala de um de seus informantes: “Nós brasileiros, dizia-nos um branco, temos o preconceito de não ter preconceito. E esse simples fato basta para mostrar a que ponto está arraigado no nosso meio social”. Esse silêncio/esquecimento sobre o racismo e sua dinâmica dota as obras que se propuseram a percorrer o caminho oposto, ou seja, discutir a questão, de um interesse especial. É nessa perspectiva que o filme *Na Boca no Mundo* é aqui analisado.

Do ponto de vista do imaginário, é sabido que a mestiçagem deixa o horizonte dos dilemas, para incorporar-se à autoimagem nacional sob a forma de celebração (Ortiz, 1994:39-44). O debate, então, oscila, como desde há muito, entre a crítica e o elogio. De olhos fechados às repercussões do racismo no plano cotidiano, o discurso elogioso sobre nosso padrão de interação racial encontrou em outras sociedades um modelo de comparação. Os EUA, por exemplo, passaram a figurar como uma referência fundamental e em torno da qual se articulou um tipo de raciocínio, constantemente organizado em função das ideias de presença e ausência de modo a confirmar certos pressupostos de nossa autoimagem. Os modos como estas

¹ Criado em 1890, a letra é de autoria de José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque, e a música é de autoria de Leopoldo Miguez.

duas sociedades entenderam e valoraram o processo de miscigenação passou a ser percebido como índice de preconceito racial. Assim, por exemplo, a regra da ‘uma gota de sangue’² seria uma evidência da existência do preconceito racial nos EUA, o que no Brasil não se verificaria, já que a mestiçagem, praticada desde a colonização e em larga escala, seria a prova de sua inexistência entre os brasileiros, ou ainda de sua existência amainada. Os temas da ‘plasticidade’ e da ‘miscibilidade’ (Sergio Buarque, 1995; Freyre, 2003), por exemplo, orientaram a compreensão dessa ‘evidência’ em nosso processo de colonização; marca de nossas raízes: “A isso cumpre acrescentar outra face bem típica de sua extraordinária plasticidade social: a ausência completa, ou praticamente completa, entre eles, de qualquer orgulho de raça” (Hollanda, 1995:53). Esta questão será retomada mais adiante.

No cinema brasileiro, as relações afetivas interraciais também se fizeram presentes. Os pares criados e recriados por numerosas tramas expuseram as distâncias sociais e os interditos que, em diferentes épocas, casais exógamos pela cor vivenciaram. É o que se vê em filmes como *Também somos irmãos* (1949), *Pureza proibida* (1974), *Compasso de Espera* (1973), *Xica da Silva* (1976), *O Cortiço* (1978), entre outros (Nina-Rodrigues, 2008:107-113).

Tomemos, então, somente a título de ilustração, dois destes filmes: *Compasso de espera* (1969) de Antunes Filho e *Também somos irmãos* (1949) de José Carlos Burle. Em ambos os filmes, homens negros, que seguem o caminho da ascensão social pela educação –um advogado, Renato, (*Também somos irmãos*) e um publicitário, Jorge (*Compasso de Espera*)–, apaixonam-se por mulheres ricas e brancas. Apresentando as barreiras de cor impostas aos casais por amigos, parentes, vizinhos, colegas de trabalho, desconhecidos, os filmes arranham o verniz celebrativo da cordialidade racial ao apresentar situações cotidianas diversas em que a intolerância aos casais formados por brancos e negros se apresenta. Nas duas obras, há um dado comum: as relações inter-raciais são toleradas quando informais; entretanto, uma vez formalizadas e tornadas públicas, encontram enorme resistência social.

² Ideia pela qual a origem étnico-racial é indicada não pelos traços fenotípicos, ‘de marca’, mas pela presença de marcas de sangue, de origem, independente da aparência física. Cf. Nogueira, 2007.

Em *Também somos irmãos*, a situação paradigmática é a do baile de formatura, em que a madrinha não comparece a festa em razão da vergonha de ser vista em público com seu par negro, acatando deste modo o interdito de seu pai. Renato, seu acompanhante, vê-se isolado e solitário em sua própria festa, uma vez que as moças presentes, todas brancas, se recusam a conceder-lhe uma dança. Humilhado pela preterição, ele acompanha o evento como se dele não participasse. Depois de alguns dias eles se encontram, e a despeito da humilhação que a situação lhe impôs, Renato finge que nada aconteceu.

Situações como essas aparecem descritas em “Manifestações do Preconceito de cor”, capítulo do livro de Bastide e Fernandes, *Branco e Negro em São Paulo*. Elas seguem a risca a ‘etiqueta da polidez e da subordinação’ que envolvia as famílias tradicionais e os negros num misto de ‘bondade e superioridade racial’ (Bastide; Fernandes, 1959:169). As semelhanças são muitas se comparadas à obra de ficção. Segue o relato coletado por Bastide e Fernandes (1959:168):

[...] convidei para ser madrinha da minha formatura do colégio uma das meninas da casa, a que me considerava um meio-irmão. Ela aceitou o convite. Foi à festa e tudo ocorreu bem até o baile. Mas chegado o momento em que os diplomados deveriam dançar a valsa com suas madrinhas, ela me mandou um bilhete desculpando-se por estar doente... No dia seguinte eu soube que ela havia passado a noite jogando pif-paf.

Já em *Compasso de Espera*, filme de Antunes Filho, de 1969, a dinâmica social racista é apresentada a partir de um personagem negro de classe média, uma inovação pouco experimentada até então pelo cinema brasileiro. O casal inter-racial encontra-se em posição mais simétrica, pelo menos do ponto de vista das classes, ainda que suas origens sociais sejam distintas, mas nem por isso eles são imunes ao racismo e suas hostilidades. O filme ataca a equivalência ‘mestiçagem-ausência de racismo’ e elabora uma crítica a dois modos diversos de compreensão das relações afetivas entre negros e brancos no país: o modo que corresponde às relações oficiais e aquele que corresponde às clandestinas. Assim, em uma cena do filme em que um cliente alemão dúvida da capacidade profissional de Jorge, este é defendido por sua patroa, Ema, com a seguinte frase: “ele é negro, mas compe-

tente”. O alemão, por sua vez, defende-se da inferência de racismo afirmando não ter preconceito, sendo prova disso o fato de que ele tem uma amante negra. Em outro plano, porém, a história de Cristina e Jorge oferece um panorama dos problemas relativos às relações não clandestinas entre negros e brancos. Em uma das cenas mais fortes do filme, Jorge, negro, e Cristina, branca, são escorraçados de uma praia enquanto namoram. Todos os insultos e agressões fazem referência ao fato de serem racialmente diferentes. A sequência, que se desenrola da agressão verbal à agressão física, representa a situação-limite vivida por quem decide ignorar as ‘barreiras de cor’. Nos anos de 1960, época em que se passa a história, Silva e Ribeiro registram que apenas “1 em cada 10 de todos os casamentos eram entre pessoas de grupos de cor diferentes” (Silva; Ribeiro, 2009:8).

Na década de 1970 desponta como novidade o protagonismo negro à frente da direção cinematográfica, sendo o período marcado “não apenas [por] muitos filmes dedicados a temas afro-brasileiros mas também pela emergência dos primeiros diretores afro-brasileiros” (Stam, 2008:364), entre eles Antônio Pitanga e Waldyr Onofre.

Na boca do mundo

Pitanga dirige, em 1978, *Na boca do mundo*, filme que tem como eixo as relações afetivas entre três “tipos brasileiros”: um homem negro, Antônio; uma mulata, Teresinha; e uma mulher branca, Clarice. O casal formado por Teresinha e Antônio tem a vida transformada pela presença de Clarice, uma mulher rica que chega à pequena cidade litorânea de Atafona, no Rio de Janeiro, em busca de equilíbrio depois de uma ruptura conjugal. Os recortes de gênero, raça e classe costuram as interações entre esses três personagens. Segundo Pitanga³, sua ideia era criar uma possibilidade para discutir “a mulata” como uma figura do “esvaziamento”:

É como se nós fossemos nos conhecer e nos digladiarmos [...] para saber pra onde nós [personagens negro, branca e mulata] vamos. Se vamos por aqui ou por ali. Porque a crítica contra o mulato, a mulata, era muito grande [...] e havia uma marca que nos

esvaziava naquele momento, naquela época da década de 50, 60 e até na década de 70, que era o surgimento da mulata. A mulata era a tal, mas o negro... Quer dizer, o processo do preconceito era gritante. O ‘show business’, o ‘glamour’ em relação à mulata era muito grande... E se ficava assim: Se a mulata era a tal, por que esses negros tão reclamando do preconceito, se as mulatas tão aí no ‘show business’?... Esse foi o meu foco, quer dizer, eu quero discutir esses três personagens do meu país, no centro do universo (Pitanga, 2006:s.p.).

A questão a qual Pitanga faz referência, ‘o surgimento da mulata’ enquanto personagem, desenha seus primeiros contornos já no início do século XX quando da invenção de uma ‘estética mulata’ que intervém de modo diferente sobre as trajetórias de atores e atrizes negros. Estudando o caso do teatro carioca nesse período, Lopes chama atenção para o fato de que,

O mulato, enquanto personagem, apareceu de diversas formas no teatro musical ligeiro: o capadócio, o malandro, o capoeira, o “povo da lira”. Mas esses tipos não tinham o mesmo grau de celebração que tinha a mulata, enquanto ícone da nacionalidade. O ator masculino costumava encarnar o bufão a conduzir a comicidade e a crítica ferina, além de apresentar a personagem central feminina, portadora de majestade, sensualidade e graça para uma platéia masculina apreciativa. Ele representava o homem comum, genérico, de tal forma que as distinções entre brancos e negros ficavam diluídas. (...) No teatro musical ligeiro, a verdadeira realeza estava vinculada à sensualidade – ou, em outras palavras, ao objeto do desejo masculino. Esse desejo se manifestava por um e num corpo feminino. A celebração da Mulher fazia parte do jogo masculino. Era inevitável que cedo ou tarde a celebração da mulata demandasse um corpo mulato, a presença física de uma atriz reconhecida como mulata.

[...] Não aconteceu o mesmo com a imagem do homem negro, que a princípio era visto, sobretudo, como uma ameaça: o perigoso capoeira, o traiçoeiro capadócio. Mas, quando finalmente veio o momento de celebrar todo um conjunto de valores e comportamentos associados com a herança africana, o malandro e o “povo da lira” – claramente representados por tipos negros nas charges – perderam sua filiação étnica, tornando-se um genericamente percebido tipo nacional, que podia continuar sendo encarnado

³ Entrevista de apresentação do filme em caixa lançada, em 2006, pela Fundação Palmares em parceria com o Ministério da Cultura - MinC intitulada *Obras raras: o cinema negro da década de 70*.

por atores brancos como Alfredo Silva, porque branco é genérico e negro é específico. (Lopes, 2009:81-82).

A criação da mulata enquanto tipo brasileiro produz, assim, um duplo movimento. Ao mesmo tempo em que cria espaços novos de atuação para as atrizes negras, através de uma ‘estética mestiça’ – a exigir um corpo que a represente –, as distancia de sua origem africana, diluindo-as na imagem de um tipo nacional, em um movimento em que, como aponta Ortiz (1994:41), “o que era mestiço torna-se nacional”.

Este percurso pode ser acompanhado de modo exemplar a partir da figura de Sabina, uma personagem negra que viveu no final do século XIX, no Rio de Janeiro, cujas aparições, representações e mudanças, mapeadas por Seigel e Gomes (2002), sintetizam o lugar que a figura da mulata vai ocupando como ‘tropo-cultural’ do nacionalismo brasileiro. Nessa trajetória, há uma mudança que opera a passagem do ‘representando uma’ para o ‘representado por’, ou seja, a representação que de início se fez na pele de atrizes brancas, como a atriz italiana Anna Menarazzi ou a espanhola Pepa Ruiz, passa depois à pele de atrizes de origem africana (Seigel; Gomes, 2002:181-182). Como afirma Lopes (2009:82-83),

[...] até a invenção da mulata enquanto tipo nacional significou, para as atrizes mestiças, um esforço dirigido para a atenuação de sua descendência negra. [...] No processo de transição para se tornarem personagens celebrados, os mulatos ganharam status de expressão da nacionalidade, ao preço de perderem sua filiação étnica.

Voluptuosidade, sensualidade, majestade, graça e, sobretudo, nacionalidade, caracterizam e alimentam o imaginário sobre a ‘mulata’, representação que marca esse tipo no teatro e fora dele. Essa associação, cinquenta anos mais tarde, transforma-se no negócio que faz da ‘morena a tal’, como coloca Pitanga no trecho de entrevista citado anteriormente⁴. Nesse momento, mais que abrir espaços, a ‘estética mulata’, reapropriada pela celebração da mestiçagem, cria uma estereotipia que obscurece a questão do negro

⁴ Misturando samba e mulatas, o empresário Sargentelli compôs uma representação de brasilidade que fez muito sucesso, no Brasil e fora dele, entre os anos 1960-80.

e do preconceito racial, opondo mulatos e negros. Parecer ser esse o ‘esvaziamento’ ao qual se refere o diretor. Seguindo essa trilha, os personagens encenam conflitos racialmente marcados, em que a convergência e a divergência de interesses expõem pactos sociais racialmente orientados.

Em *Na boca do mundo*, a figura da mulata Teresinha é construída em torno da ambiguidade. Ela expressa um compromisso vacilante em relação a Antônio, a quem ora parece dedicar sincero sentimento ora puro interesse. A expectativa, mais que tudo, é a de que ele lhe ofereça oportunidade de ascensão social, representada pela fuga do pequeno vilarejo. Frentista do único posto de gasolina do lugar, o ex-pescador Antônio faz curso de mecânico por correspondência, vendo na formação uma possibilidade para deixar Atafona e poder realizar o sonho da noiva.

Mas do outro lado da trama há o seu envolvimento com Clarice. A narrativa desenvolve-se, assim, a partir das aproximações e tensões entre os três. Teresinha, que leva uma vida miserável e sobrevive da venda de caranguejos, ao perceber as intenções de Clarice – e depois de flagrá-los juntos –, propõe a Antônio que ele mantenha com Clarice uma relação amorosa. A relação deve evoluir até a presença de um filho, instrumento para poder chantagear Clarice e angariar os recursos necessários para que eles, Antônio e Teresinha, reconstruam a vida em outro lugar (sua maior ambição):

Você já imaginou uma branca da sociedade tendo um filho crioulo?! Um filho crioulo?! Ela faria qualquer coisa para esconder isso. E nós podíamos tirar o máximo dessa situação. Você deixava o posto, eu largava a venda de caranguejos e nos íamos para o Rio (*Na boca do mundo*, 1978).

O interesse e não o afeto pontua a fala de Teresinha. O filme opõe a sinceridade de Antônio ao interesse da noiva, apesar da situação material que os iguala. Diante da recusa inicial por parte de Antônio, Teresinha condiciona a continuidade da relação entre eles ao aceite de seu plano, e sob a seguinte alegação: “Você quer proteger aquela branca e a mim você não protege, que ando a pé vendendo caranguejo pelas estradas de barro”. Teresinha compreende o código racial e de classe, e dele pretende tirar proveito. A relação de Antônio com Clarice passa então a ser di-

rigida com esse objetivo e definida por ele. Ainda que contrariado, Antônio assume as condições impostas. É principalmente sobre ele que recaem os ônus do estratagema montado pela noiva. Aceita compromissos na defesa de interesses que não são seus.

Por outro lado, em vários momentos, como chama atenção Stam (2008), Antônio preocupa-se em proteger a mulher branca de sua presença:

O filme sugere que, a despeito do mito da sexualidade tranquila, os brancos podem mostrar-se bastante incomodados com o amor entre um negro e uma branca. Antônio precisa proteger Clarice daquilo que ‘as pessoas podem pensar’... (Stam, 2008:398).

A figura ambígua do(a) mulato(a), nem negro nem branco, e as relações afetivo-sexuais entre negros, mestiços e brancos no Brasil, têm sido, como já indicado anteriormente, tema de muitas obras de ficção, bem como de trabalhos clássicos das ciências sociais brasileiras. A identificação entre a figura do mestiço e a identidade nacional é refletida pelos autores já no século XIX. Como explica Ortiz:

O mestiço é para os pensadores do século XIX mais do que uma realidade concreta, ele representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade nacional. A mestiçagem, moral e étnica, ‘possibilita’ a aclimação da civilização européia nos trópicos [...] a temática da mestiçagem [...] simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam a construção de uma nação brasileira. (Ortiz, 1994:21).

É pela via da mestiçagem, por exemplo, que Gilberto Freyre (ano) compreende a singularidade de nosso processo de colonização, desenvolvido dentro da perversa moldura de um sistema escravocrata. Dentro desse quadro, entre doçura e perversão, a intimidade, a convivência e as interações, inclusive sexuais e afetivas entre negros e brancos, vão produzindo um povo singular, o brasileiro (nem branco, nem negro, nem índio) fruto da miscibilidade e da plasticidade dos colonizadores portugueses. Assim, em Freyre, a ideia de encontro é elevada ao primeiro plano, acabando por obscurecer as condições em que esse encontro se realiza. Convivência e encontro tornam-se ideias valorizadas, pensadas em uma chave positiva, mas não exploradas em suas consequências. *Na boca no mundo*, assim como outras obras cine-

matográficas, levanta a questão sobre as circunstâncias em que esses encontros acontecem.

O reconhecimento social das relações afetivo-sexuais entre brancos e não-brancos passou a ocupar um lugar importante no debate sobre a mestiçagem. A chantagem orquestrada por Teresinha, envolvendo o caso entre Antônio e Clarice, opera com esse descompasso entre autoimagem nacional e realidade social, que torna intranquila a experiência da sexualidade entre os negros e os brancos.

Desse modo, a distinção entre relacionamentos legítimos (casamentos) e ilegítimos oferece, para muitos autores, evidências da mistificação que a ideia de mestiçagem opera. A presença do preconceito estaria dada pela recusa no estabelecimento de uniões socialmente reconhecidas e legitimadas. A seletividade marital indicaria, portanto, a distância que efetivamente separaria os grupos de cor. Bastide e Fernandes (1959), em seu relatório do projeto UNESCO, chamam atenção para esse fato:

O casamento (...) é um dos reativos por meio dos quais se pode julgar da força do ou da persistência do preconceito de cor no meio paulista. A pesquisa que fizemos entre brancos comportava entre outras perguntas as seguintes: ‘concordaria em que sua irmã casasse com um homem de cor?’ – concordaria em casar com uma pessoa de cor?’ e pudemos verificar que era esse o bastião do etnocentrismo, mesmo na classe baixa, em que as relações de cor pareciam mais fraternais: “Deus me livre... que horror”. E apesar de 1/8 dos brancos aceitarem o casamento misto, essa aceitação era mais teórica que prática, visto que alguns confessavam que namorado de moças de cor e ter desistido do casamento devido à oposição da família. Naturalmente, quando se passa da classe baixa para a média e alta, a repulsa é ainda mais forte, o preconceito de classe reforça então o de cor, tornando-o mais virulento (Bastide; Fernandes, 1959:211).

Dados semelhantes foram coletados por Costa Pinto no trabalho do projeto UNESCO sobre o Rio de Janeiro, também realizado nos anos 1950. Buscando elaborar uma escala de distância social, Costa Pinto faz a seus entrevistados um conjunto de perguntas a respeito da relação entre os grupos de cor. As perguntas inquiriam os seguintes temas: 1) ter uma emprego de que cor, nacionalidade [posição de subalter-

nidade]; 2) ter como vizinho de rua ou edifício [igualdade sem intimidade]; 3) frequência à casa em uma situação de festa (aniversário) [situação de maior intimidade]; 4) ter como encarregado da disciplina do colégio [relação hierárquica de autoridade]; 5) casamento do irmão ou irmã com; 6) você se casaria com?. O casamento aparece aqui como 'o grau máximo de intimidade moral e afetiva' entre os sujeitos. As respostas coletadas indicam enorme resistência ao casamento interétnico. As perguntas sobre casamento inter-racial concentram as respostas discriminativas: "A aversão aumenta na medida em que escurece a pigmentação da pele" (Costa Pinto, 1953, p. 57). E quando o casamento é visto como possibilidade há o receio de ter filhos (Costa Pinto, 1953); receio que Teresinha explora em relação à Clarice, tanto em sua filiação de classe como racial. Esta lógica de preterição afeta principalmente as mulheres negras, como atestam Silva e Ribeiro (2009:29-30).

Em 1960, 42% das mulheres em uniões exogâmicas por cor casaram com homens mais claros que elas e 58% com homens mais escuros. Em 2000, esses percentuais permanecem semelhantes, sendo, respectivamente, 44% e 56%. Como previsto na literatura, é mais fácil encontrar mulheres casadas com homens mais escuros do que a inverso. Essa tendência não se modificou durante os quarenta anos estudados. Cabe lembrar que há uma tendência para mulheres pretas permanecerem solteiras, como observado na seção taxas absolutas de seletividade marital.

Tomando-se o branqueamento como horizonte de ascensão social, temos de um lado negros querendo parceiros brancos e de outro, negros sendo preteridos no mercado afetivo:

Há na classe preta uma espécie nostalgia da cor branca, a preta tendendo a aceitar como uma honra as carícias do branco, e o preto tendendo a procurar, a fim de mostrá-los ostensivamente aos amigos, amigas brancas, quando não amantes. A miscigenação, quando se produz sob formas ilegítimas, revela-nos, pois, menos a fraternidade das cores que a concorrência sexual (Fernandes; Bastide, 1959:210).

Diante uma ideologia racial de branqueamento, os pardos tiveram e têm maiores chances de casar-se com brancos. Nos anos 1980, pesquisando seleti-

vidade marital no Brasil, Silva (apud Ribeiro; Silva, 2009:7) descobre que "no mercado matrimonial, pardos se encontram relativamente mais próximos de brancos, e os pretos parecem estar mais isolados se comparados a esses dois grupos". Em outra pesquisa, com recorte no período 1960-2000, Ribeiro e Silva concluem que, "interpretando os casamentos como um indicador da proximidade entre os grupos de cor, podemos concluir que, pelo menos na esfera da sociabilidade representada pela união matrimonial, há uma crescente tendência de aceitação de grupos de cor distintos, sendo a proximidade de brancos e pardos significativamente maior que a de pardos e pretos" (Ribeiro; Silva, 2009:46).

Os dados apresentados por Ribeiro e Silva (2009) vão em direção contrária à autoimagem nacional, que vê a relação entre os diferentes grupos étnico-raciais, em suas mais variadas dimensões, como sendo desprovidas de barreiras ou constrangimentos. O interessante e provocativo no caminho escolhido por Pitanga para denunciar essa autoimagem é sua opção por privilegiar a relação entre um homem negro e uma mulher branca, uma vez que as lógicas de branqueamento seriam mais "simpáticas" à figura mestiça, mulata. É para a situação do negro que ele quer chamar atenção. Na partilha de interesses entre brancos e mestiços no processo de navegação social, em uma sociedade que opera com um verniz de igualdade e um código social cotidiano racista, o que pode esperar um negro? Pitanga sugere que muito pouco.

No Brasil dos anos 1970, o cineasta identifica como rivais dos negros os mulatos: "o negro é posto de lado porque não conquista o mulato. O mulato não é branco, mas se identifica com seus valores" (Pitanga, 2006 apud Stam, 2008:397). O diretor retoma aqui, em um cenário no qual, como ele contextualiza, a valorização da mulata como personagem esvazia o debate sobre o racismo e as demandas negras, uma visão que tendia a marginalizar os mulatos, considerados pouco confiáveis. Vale a pena considerar as consequências dessa opção feita pelo diretor. Ao criar uma personagem mulata que não guarda vínculos de solidariedade com o negro, cuja identificação dá-se não os com os valores destes, mas com os dos brancos, o cineasta atualiza uma estereotipia sobre o mulato, identificada por diversos trabalhos, e cujo cerne é alimentado pela ideia de desconfiança. No relatório de Costa Pinto (1953) sobre o projeto UNESCO, as respostas dadas para caracterizar os mu-

latos reforçam essa percepção: pernóstico, hipócrita, falador, traidor.

No decorrer da narrativa de *Na boca do mundo*, Antônio vai sendo objetificado pelas demandas e interesses de Teresinha e Clarice. Sobra pouco espaço para a realização de seus próprios interesses. No caso da mulher branca, ele lhe aparece como uma possibilidade de compartilhar a dor e superá-la, mas na condição de “bom selvagem”, expressão que ela lhe repete como um elogio. Em seu diário íntimo, Clarice registra a respeito dele:

Um homem que não foi assaltado pelo delírio da civilização. Belo. Selvagem. Dorme quando tem sono, come quando tem fome, bebe na hora da sede. Sorri quando gosta das pessoas, se zanga quando é ofendido. Não é ardiloso. Não é hipócrita. Um ser estranho para mim que vivi num mundo de homens sem alma. ‘Bon sauvage’ (Na boca do mundo, 1978).

Desde o início, a relação entre eles é marcada por um movimento entre a objetificação do outro e a sincera entrega. Clarice é quase sempre a “senhora”, a cliente que recebe a oferta e que pede “emprestado” o empregado do posto de gasolina para atividades gerais. Antônio é tratado com uma coisa, negociado, à sua própria revelia, entre brancos: a cliente e o patrão. Logo quando chega a cidade, o dono do posto, Sr. Cardoso, oferece os serviços de Antônio, nunca chamado pelo nome, para limpeza e reparos da casa que ela aluga. Vejamos:

Clarice – será que o senhor pode me emprestar seu empregado um instantinho? Ele poderia me mostrar a casa.

Cardoso – Mas é claro, dona Clarice. A senhora pode usá-lo o tempo que quiser. E se a senhora ficar com a casa [...] e precisar de alguém pra fazer a limpeza, pode usá-lo (Na boca do mundo, 1978).

Alguns dias depois, a negociação repete-se nos mesmos termos, ainda que sob o protesto de Antônio:

Clarice – Sr. Cardoso, será que o senhor pode me emprestar seu empregado um instantinho?! Tem um problema de encanamento lá em casa e eu não sei como resolver, talvez ele possa.

Cardoso – Mas é claro, dona Clarice, a senhora manda!

Cardoso – [falando com Antônio] Estourou um en-

canamento na casa dela. Pegue uma ferramenta e vá consertar.

Antônio – Eu não sou seu bombeiro!

Cardoso – Eu já falei, rapaz! Pegue a ferramenta e vá consertar (Na boca do mundo, 1978).

Clarice lida com o código racial vigente, e oscila entre fazer o jogo das conveniências sociais e viver uma relação declarada com Antônio. Mesmo depois de instaurado o romance, os dois operam um duplo jogo de aparências. No posto de gasolina, ela aparece como a patroa, mais que como a cliente, e estabelece uma relação distanciada e hierárquica com Antônio: “vá chamar seu patrão”, “encha o tanque”, são frases ditas por ela em tom imperativo e confortável. Antônio obedece. Entretanto, nos cenários menos visados do pequeno povoado, a própria casa de Clarice, ou a região onde Antônio mora – que tem o irônico nome de “Ilha da Convivência” – a relação deles possui outra dinâmica. Parece menos cativa do olhar público, pouco habituado a observar casais inter-raciais.

Teresinha ocupa o outro lado deste triângulo. Mesmo antes da chegada de Clarice à cidade, estão claras suas ambições e as condições que impõe a Antônio para que permaneçam juntos. Logo nas primeiras cenas ela aparece dizendo: “quero ir embora desse lugar”. Também fica evidente que Antônio lhe devota um amor incondicional. Ele se reveza na atenção às duas mulheres e as demandas que elas lhes apresentam: sexuais, subjetivas, materiais... Preso a Clarice por decisão de Teresinha, sendo chamado de ‘fraco’ por ela e de ‘bom selvagem’ pela primeira, Antônio parece esvaziado de si, refém de expectativas e exigências que não são suas.

Sufocado por uma situação insustentável, bêbado e irritado por ser chamado de ‘bom selvagem’ quando, na verdade, está ali para completar o plano instado por Teresinha, Antônio revela toda a verdade para Clarice. A exposição da verdade, o que equivale à afirmação da sua vontade e desejo em detrimento dos desejos e vontades das duas mulheres, torna-o objeto do desprezo e da fúria de Teresinha, que o espanca enquanto ele lhe diz: “Eu não consegui. Ela ia se matar, mas me encontrou, e disse que eu era o homem mais bonito do mundo. Eu não podia fazer isso com ela”.

Por sua vez, Clarice, agora magoada pelo homem que considerava capaz de trazê-la à vida e de

fazê-la esquecer das dores de amor vividas, vai até a Ilha da Convivência e envenena Antônio com a substância que havia trazido para uso próprio, plano que aposentou em definitivo quando chegou a Atafona e o conheceu. Sofrendo o abandono de Teresinha e acreditando que Clarice está lá porque quer reconciliar-se, Antônio lhe pede desculpas, revela as razões do que fez e diz que a ama. Clarice parece aceitar e serve-lhe uma bebida para selar a reconciliação. Antônio toma o líquido envenenado e lhe diz apenas: “a senhora me matou”. Clarice incinera a casa e se desvencilha da relação com o ocorrido encenando uma situação que Antônio havia lhe ensinado ser comum na Ilha: homens bêbados batem na lamparina e morrem queimados enquanto dormem. Sem atribuição de culpa pública, e aparentemente sem remorso, ela age com indiferença quando o dono do posto pergunta-lhe se ela sabia o que tinha acontecido a Antônio.

Antes que os eventos cheguem a essa situação limite, Pitanga costura uma sutil vinculação entre Clarice e Teresinha. Quando as duas mulheres marcam um encontro, à revelia de Antônio, cada uma na defesa de projetos próprios, em uma clara alusão a defesa de interesses de brancos e mestiços a expensas dos interesses dos negros, Antônio resiste a essa ideia, mas acaba cedendo aos apelos de Teresinha, que insiste no plano de usá-lo para extrair benefícios de Clarice. As alianças entre as duas mulheres vão se revelando em momento sutis e só se tornam claras ao final, quando morto Antônio, as duas abandonam juntas a pequena Atafona: Clarice revigorada pela energia de vida que parece ter extraído de Antônio e Teresinha pela realização de seu desejo de deixar a pequena vila. Nesse momento, nenhuma das duas parece sentir falta de Antônio, objetificado frente às exigências e ambições das duas mulheres. ‘Bom selvagem’ para Clarice, passaporte de ascensão social para Teresinha, Antônio desaparece enquanto desejo, vontade ou dignidade diante das duas mulheres.

Stam chama atenção para o fato de que o filme termina por vilanizar as mulheres, normalmente vítimas dos processos de opressão que o filme encena, e transformar os mulatos nos principais inimigos dos negros, não tocando, portando, no papel do homem branco no processo em tela:

[...] a trama do filme tem o infeliz efeito colateral de fazer da mulher branca o bode expiatório por aquilo que é basicamente a responsabilidade do ho-

mem branco, enquanto faz dos mulatos os bodes expiatórios de uma situação que não é armada por eles, situação em que eles são vítimas (Stam, 2008:397).

Apesar disso, *Na boca do mundo* faz um interessante debate a respeito de temas importantes do repertório de problemas sociais nacionais. O cenário em que se passa a história, a pequena Atafona, é marcado pela pobreza e pela destruição, espécie de metáfora para tratar das forças perversas que os mais pobres têm de enfrentar (o mar avança sobre a cidade e destrói tudo pela frente, e são os pobres as principais vítimas de sua ação, só lhes restando a solidariedade uns dos outros para resolver o problema). A vila é real, assim como o problema ambiental⁵. O filme lança luz sobre essa questão e não deixa de revelar a pobreza e a miséria do povoado, inclusive através do cotidiano de Antônio e Teresinha, mas a narrativa não circunscreve as tensões entre os três personagens à dinâmica das diferenças de classe. O debate sobre o racismo é provocativo porque assume uma dimensão específica do problema e o faz tocando o âmago daquilo que costurou nossa imagem como povo de mestiçagem cordial: os amores inter-raciais.

⁵ Atualmente poucas famílias permanecem na área. Segundo Roberto Acruche em entrevista a Valmir Moratelli, “o tamanho oficial da ilha foi modificado oito vezes nos últimos dez anos. ‘Neste período, a ilha dá para se afirmar sem erro que a ilha perdeu, pelo menos, a metade do tamanho que tinha há uma década. A ilha está praticamente deserta.’”. *Último Segundo*. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/nortefluminense+tem+r efugiados+ambientais/n1300019705924.html>> Acesso em: 20 set. 2012 Em certa medida o filme funcionou como registro visual de memória do povoado, uma vez que muitas das locações hoje se encontram submersa.

REFERENCIAS

- ANDERSON, Benedict (2008) *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AZEVEDO, Célia M. de (2004) *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. 2ª ed. São Paulo: Ana Blumme.
- AZEVEDO, Aluísio de ([1881] 1974) *O Mulato*. São Paulo: Martins.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan (1959) *Branços e negros em São Paulo*. 3ª ed. São Paulo: Nacional.
- BENZAQUEN, Ricardo (1994) *Guerra e Paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- COSTA PINTO, Luis de A. (1953) *O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. São Paulo: Nacional.
- CRUZ E SOUZA, João de (1943) "O emparedado" en: *Obras*, São Paulo: Cultura.
- FERNANDES, Florestan (2008) *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol.1 e 2. São Paulo: Globo.
- FREYRE, Gilberto (2003) *Casa Grande & Senzala*. 48ª ed. São Paulo: Global Editora.
- _____. (2006) *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16ª ed. São Paulo: Global.
- GRAÇA ARANHA (1949) *Canaã*. Rio de Janeiro: Briquet.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. (2005) *Racismo e anti-racismo no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34.
- _____. (2006) "Depois da democracia racial". *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 2, p. 269-287. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a14v18n2.pdf>. Acesso em: 6 out. 2012
- GUIMARÃES, Bernardo ([1872] 1975) *A escrava Isaura*. 6ª ed. São Paulo, Ática.
- HASENBALG, Carlos (2005) *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: UFMG/IUPERJ.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1995) *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOPES, Antonio Herculano (2009) "Vem cá, mulata!". *Tempo* [online], vol.13, n. 26, p. 80-100. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042009000100005&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em: 20 set. 2012
- ORTIZ, Renato (1994) "Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias do século XIX" en: _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- MORATELLI, Valmir (2011) "Norte fluminense tem refugiados ambientais." *Último Segundo*. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/nortefluminense+tem+refugiados+ambientais/n1300019705924.html> Acesso em: 20 set. 2012
- NINA-RODRIGUES, Raimundo. (2008) *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Madras.
- NOGUEIRA, Oracy (1998) *Preconceito de marca: as relações raciais em Itapetininga*. São Paulo: Edusp.
- _____. (2007) "Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil". *Tempo social*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100015&lng=en&nrm=iso Acesso em: 6 out. 2012.
- PITANGA, Antonio (2006) "Apresentação" en: BULBUL, Zózimo (comp.). *Obras raras: o cinema negro da década de 70*. [6 DVDs]. Brasília: Ministério da Cultura/Fundação Palmares.
- PROENÇA FILHO, Domício (2004) "A trajetória do negro na literatura brasileira." *Estudos avançados* [online], vol. 18, n. 50, p. 161-193. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142004000100017&script=sci_arttext Acesso em: 20 set. 2012

PIERSON, Donald (1971) *Branços e pretos na Bahia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

SCHWARCS, Lílian M (1993) *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras.

SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de M. (2002) "Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-19301". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 171-193. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n43/10916.pdf>> Acesso em: 20 set. 2012

SKIDMORE, Thomas E (1976) *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SOUZA, Jessé (2000) "Democracia racial e multiculturalismo: ambivalente singularidade cultural brasileira." *Estudos afro-asiáticos* [online], n. 38, p. 135-155. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101546X2000000200007&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 20 set. 2012

STAM, Robert (2008) *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp.

Filmografia

EM COMPASSO de Espera. Drama: Antunes Filho. [s.l.]: Brasil, 1969, 98min, color.

NA BOCA do mundo. Drama. Direção: Antonio Pitanga. [s.l.]: Brasil, 1978, 110min, color.

O CORTIÇO. Drama. Direção: Francisco Ramalho Júnior. [s.l.]: Brasil, 1978, 110min, color.

PUREZA proibida. Drama. Direção: Alfredo Sternheim. [s.l.]: Brasil, 1974, 104min, color.

TAMBÉM somos irmãos. Drama. Direção: José Carlos Burle. [s.l.]: Brasil, 1949, 85min, P&B.

XICA da Silva. Drama. Direção Carlos Diegues. [s.l.]: Brasil, 1976, 107min, color.

Citado.

FURTADO MATOS, Teresa Cristina (2013) "Na Boca do Mundo: afetos racializados no cinema brasileiro." en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*, N°11. Año 5. Abril 2013 - Julio 2013. Córdoba. ISSN: 1852.8759. pp. 59-69. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/207>

Plazos.

Recibido:09/10/2012. Aceptado: 10/12/2012.