

# O CINEMA COLORIDO

JOSÉ CARLOS AVELLAR

Na abertura do seminário Cinema e Descolonização, em janeiro último em Salvador, Jean-Claude Bernadet propôs à Sociedade de Estudos da Cultura Negra, a organizadora do encontro, discutir antes de qualquer outra coisa porquê o cinema. Discutir de onde surgira o interesse de Secneb pelo cinema.

Uma conversa preliminar, quase um prólogo ao seminário propriamente dito, para tentar descobrir de que modo o cinema pode servir a uma sociedade empenhada no estudo e defesa das manifestações de cultura negra, de que modo o cinema (enquanto modo de pensar o mundo, e não enquanto produto feito para ser consumido nos cinemas comerciais e na televisão) pode trabalhar com uma sociedade empenhada em reafirmar que é possível falar de um processo civilizatório negro africano da mesma forma que costumamos falar de um processo civilizatório europeu.

Esta proposta, esclareceu Jean-Claude, estava sendo feita a partir da sensação de que as formas de representação do mundo criadas pela cultura negra e as formas de representação sugeridas pelo instrumental cinematográfico pareciam seguir caminhos diferentes, essencialmente simbólica uma, basicamente realista a outra. Tratava-se então de descobrir onde se encontraria o ponto comum.

A proposta foi logo abandonada, a conversa tomou outro rumo. Mas ali, naquele breve intervalo entre a fala de abertura e a intervenção de Marco Aurélio Luz, ficou no ar uma sugestão para imaginar um cinema a partir da montagem de algumas imagens feitas por cineastas africanos com outras feitas por cineastas brasileiros. Uma sugestão para buscar um ponto comum entre o cinema e a cultura negra brasileira, e sonhar com uma cinematografia inspirada na poética do candomblé.

A sugestão ficou no ar de modo impreciso. Como um plano aberto que dura pouco na tela e não nos deixa ver tudo o que se encontra na imagem. Como um plano que a gente percebe sem ter tempo de perceber por inteiro, como coisa percebida só como uma dúvida. Talvez no candomblé, ao se servir de pedras, árvores, folhas de palmeira, conchas e penas, de coisas arrancadas da natureza enfim, como material de base para montar suas representações do mundo, talvez aí a cultura negra já esteja fazendo um pouco de cinema. Talvez os filmes dos africanos Sembene, Maldoror, Balogun, Traore e Faye e dos brasileiros Pitanga, Onofre e Quim Negro estejam trabalhando bem na fronteira entre uma expressão simbólica e uma outra naturalista. Talvez uma certa forma de relação com o cinema é que esteja impedindo que este trabalho se dê em maior profundidade.

Idéias soltas, sugestões para serem pensadas em conjunto, durante o seminário, questões imprecisas, todas estas coisas contidas na proposta de abertura foram abandonadas, e a discussão tomou outro rumo. Na intervenção de Marco Aurélio Luz o que tivemos foi uma afirmação de que o cinema brasileiro tem se comportado de maneira francamente racista. Depois de um breve resumo histórico do trajeto do negro do final do século passado até hoje, o caminho da escravidão até a condição de cidadão de segunda classe, seguiram-se alguns exemplos da atitude reacionária e preconceituosa do filme brasileiro.

*Deus e o diabo na terra do sol* mostra um personagem negro, o Santo Sebastião, matando uma criança branca e canta que o sertão vai virar mar sem dizer o que será este mar — o mar, explicou Marco Aurélio, é exatamente o sistema que surgiu em 1964. *Bye bye Brasil* mostra o personagem negro, o Andorinha, como uma força bruta a serviço do homem branco. *Tenda dos milagres* procura mostrar que o negro tem salvação na medida em que se case com uma branca. *Xica da Silva*, este então parece ser o mais grave dos casos, mostra uma personagem desrespeitosa e agressiva com a mulher negra.

E, para mostrar que o preconceito se estende também aos índios, tomou ainda como exemplo *Ajuricaba*, onde se afirmaria que a salvação do índio está em sua transformação num operário.

Estas conclusões, apresentadas assim como Marco Aurélio fez no seminário, como coisa afirmada com toda a certeza, de modo absoluto, sem qualquer ponta de dúvida, soam como grossa bobagem. Digo isto sem querer ser agressivo. Digo assim só para marcar logo o absurdo destas interpretações, que não têm nada a ver com o que estes filmes efetivamente procuram dizer, e marcar logo este absurdo como uma bobagem provocada por uma concepção colonizada de cinema.

Com frequência as pessoas se reúnem para discutir o cinema brasileiro sem discutir antes — sem discutir ao mesmo tempo — o que cada uma delas entende por cinema. Discutem como se cinema fosse uma coisa só e já acabada, como se restasse ao filme brasileiro não inventar-se livremente mas sim ajustar-se ao padrão correto já existente.

A idéia de que existe uma fórmula, ou gramática, ou estrutura, ou modo de fazer cinema que seja claro e universal, compreendido por todo o mundo, em qualquer parte do mundo, foi plantada na cabeça das pessoas há longo tempo pela grande indústria, e ainda hoje esta idéia torta dá destes frutos azedos. As discussões de filmes com frequência parte daí, e não de uma idéia de cinema que tenha crescido natural, do contato com o quadro social em que vivem as pessoas que discutem, que tenha crescido natural do imaginário criado neste quadro social. Daí a atualidade de um debate sobre cinema e descolonização.

O padrão de cinema gerado pela grande indústria se serve de personagens exemplares, no sentido de tipos que mostram na tela o exemplo a ser seguido ou a ser recusado. E se serve ainda de um estilo de narração em que as situações se explicam pela sua imediata aparência, e da sensação de realidade passada pela imagem e o som em movimento na tela. (Sensação que vem de onde? Da atitude da câmera, que imita o comportamento do olho humano? Das dimensões da tela, que cerca e domina a visão do espectador? Do escuro da sala e da imobilidade do espectador, que se vê assim levado a reagir como num sonho, meio controlador meio controlado pelo filme? Sensação que vem do que conscientemente identificamos como reproduções de coisas vivas de verdade? Ou que vem do que se recebe pelo inconsciente — um signo que nos pega sem que tenhamos consciência disto?). O modelo de ci-

nema imposto pela grande indústria se serve destas coisas, e se serve com uma finalidade só, a de manter com o espectador uma relação de mando, a de fazer do filme uma voz autoritária (mas de aparência suave) que nos explica o mundo (mas a gente quase nem percebe que é assim, porque vemos com a ilusão de ver com os próprios olhos).

Pois bem, o cinema brasileiro que surgiu na década de 60 se voltou exatamente contra este modelo criado pela grande indústria. O cinema que surgiu aqui como todos os cinemas jovens que surgiram então em diversos outros pontos. Tratava-se de criar uma ligação mais aberta com o espectador, de fazer do filme uma forma determinada pela relação com a realidade, de fazer do filme um estímulo para pensar a realidade, de inventar um novo cinema.

O quadro social de então (estávamos ao mesmo tempo no centro e no fim de um processo de abertura) sugeria uma discussão do país como um todo, e as formas de narração alegóricas que surgiram foram uma conseqüência direta desta vontade de falar da sociedade de modo geral, e não do particular, de buscar as características que nos são comuns. O quadro específico do cinema então, movido por uma atitude documental (que não se traduziu em filmes necessariamente documentários, mas que esteve presente na estrutura mesmo dos filmes de ficção) buscava construir uma dramaturgia própria.

Foi, na realidade, de uma vontade de conhecer e de agir sobre o cotidiano (e não de uma vontade de conhecer ou de agir sobre as formas de produção cinematográfica então em uso), de uma vontade enfim não colonizada, poderíamos dizer, que surgiram as propostas de ficção que se realizaram nos anos seguintes, com maior ou menor felicidade. Nem sempre os filmes conseguiram se manter tão independente dos modelos de narração já existentes quanto o desejavam. Nem sempre a reflexão e o reflexo, da sociedade brasileira nestes filmes foram suficientemente justos e amplos, apesar das formas de representação serem diretamente inspiradas em dados do cotidiano. E nem sempre estes filmes conseguiram modificar a visão do espectador, ou pelo menos nem sempre conseguiram modificar tanto quanto desejavam.

A cabeça das pessoas que vão ao cinema continua mesmo a ser feita pelo produto da grande indústria internacional (a rigor, a cabeça do país como um todo é feita pela grande indústria multinacional). E assim, quando a imagem de um filme bate na tela ela já chega previamente interpretada pelas leis do cinema produzido pela indústria norte-americana. A aceitação mais fácil ou difícil desta imagem depende pouco de sua ligação com o real que a inspirou e ao qual ela se refere, e muito de sua ligação com o modelo de representação conhecido e aceito.

No debate que se seguiu à intervenção de Marco Aurélio, por exemplo, se disse que o negro brasileiro só consegue se reconhecer no cinema nos seriados que a televisão importa dos Estados Unidos, aventuras policiais onde o negro aparece como médico, como advogado, como juiz, como detetive, como personagem integrado na sociedade. O que acontece de fato nestes filmes — a estrutura autoritária que comanda a produção cinematográfica abre aí um certo espaço para mostrar em primeiro plano personagens habitualmente relegados a posições secundárias — não modifica a coisa viciada, falsa e preconceituosa que se encontra na base. Mas o espectador não vê a estrutura. Está acostumado a ela, não a percebe, ou a percebe como coisa natural, como forma justa e inquestionável; passa por ela e vê apenas o imediatamente visível, o personagem, que parece então solto para agir livremente.

Na cabeça da gente a imagem que fica do Santo Sebastião de Deus e o diabo na terra do sol não é a de um homem negro, e muito menos a imagem da criança sacrificada no interior escuro do templo não é a imagem de uma criança branca. Fica na cabeça é a imagem de um homem e de uma criança. Ou melhor, nem fica imagem alguma, mas só a idéia, o conceito, um homem e uma criança. Na cabeça da gente o que fica de Ajuricaba não é a conclusão de que o índio deve se integrar na cidade e se transformar num operário, mas sim a afirmação oposta, a de que a força de resistência do índio não morre, permanece, se transforma, e é uma força igual à de qualquer grupo de pessoas vítimas de um qualquer sistema opressor fantasiado de agente da civilização.

Talvez a visão formada num determinado estilo de narração — sei lá — talvez o hábito de ver só o personagem, sem sentir a presença da câmera que torna o personagem visível, talvez isto possa levar um espectador a se orientar tão equivocadamente diante das imagens do Santo Sebastião e do índio Ajuricaba, a ver tais imagens como se os realizadores estivessem mesmo querendo marcar o santo como um negro, a criança como um branco e o índio como um elo perdido, a não ser que se vire em operário. Sei lá. Talvez a visão formada ou deformada pelo produto industrializado, talvez uma certa satisfação de ver o poder cinematográfico aparentemente disposto a aceitar a existência de um herói negro, leve as pessoas a agir assim: aceitar o sistema injusto e preconceituoso que criou o herói esbranquiçado das aventuras policiais da tevê e recusar a estrutura mais aberta e justa, que tenta dar do real uma imagem de cores mais vivas. Talvez isto, talvez a dificuldade de descolonizar os sentidos, o que não se controla racionalmente, leve a uma visão distorcida. Talvez isto e uma certa coisa mais. Um certo jeito de pensar a cultura negra.

Deixemos de lado as afirmações feitas na primeira intervenção do seminário. Elas me parecem o resultado de um conceito pensado antes e aplicado depois sobre os filmes, e não uma idéia surgida da análise dos filmes. Se encaixam mal mesmo, como expressões forçadas por quem está à procura de um dado real para demonstrar uma teoria formulada a priori. Procuremos examinar alguns filmes para tentar entender de que modo o homem negro é mostrado e se mostra no cinema.

O que primeiro me vem à cabeça quando penso nas imagens usadas pelo cinema brasileiro para falar do homem negro é um personagem criado por Grande Otelo numa série de filmes. Não o personagem cômico que ele fez com Oscarito, resultado de uma tradição algo esquisita que vem desde as histórias em quadrinhos que surgiram na primeira metade do século, do Chiquinho e Benjamim e do Reco-Reco, Bolão e Azeitona de *O Tico-Tico*, tradição que vem até hoje, até a televisão, com o Mussum dos Trapalhões.



Milton Gonçalves, Grande Otelo, Ivan Cândido. Lúcio Flávio, o passageiro da agonia — 1978 de Hector Babenco. A grande intensidade dos papéis dramáticos de Grande Otelo.



Norma Bengell, Antonio Pitanga.  
*Na boca do mundo* - 1978 de  
Antonio Pitanga. Melodrama  
social com implicações raciais.



Maria do Rosário Nascimento  
Silva, Aroldo de Oliveira, Valdir  
Onofre. *As aventuras amorosas  
de um padeiro* - 1975 de Valdir  
Onofre. Uma visão satírica do  
subúrbio carioca.

O que primeiro vem à cabeça é o personagem que atravessa filmes tão diferentes entre si como *Amei um bicheiro*, *Rio zona norte*, *Assalto ao trem pagador* e *Lucio Flávio, o passageiro da agonia*. O Grande Otelo bicheiro que morre sufocado durante uma batida da polícia, o pingente que despenca da porta do trem da Central quando volta para a favela, distraído, pensando num samba para sua escola; o bêbado que canta com voz rouca e desequilibrada "quero essa mulher assim mesmo" na porta de um botequim, enquanto na rua passa o enterro de uma criança; e o velho favelado que a polícia agarra, e aperta a cabeça contra o tampo de mármore da mesa de um bar, e obriga a beber cachaça até não poder mais.

O que primeiro vem à cabeça é este personagem. O filme às vezes se ocupa dele em especial, às vezes o apanha só de passagem. Não importa. O que o ator consegue expressar nestes momentos é tão forte, e num ou noutro caso mesmo mais forte, do que o que se expressa no filme como um todo. Não importa qual seja a função destes personagens dentro das histórias contadas nestes filmes. Nestes momentos o personagem aparece como uma pessoa viva de verdade. O ator se expressa por inteiro e vive mesmo a situação que representa. Na platéia podemos senti-lo como pessoa, indivíduo, gente particular.

De um certo modo, a preocupação de discutir o país como um todo, a tendência a falar numa linguagem alegórica e a utilização de personagens representativos de um conjunto de pessoas, de um sentimento ou idéia coletivos, não individualizado, diminuiu a possibilidade de que os intérpretes fizessem assim como Grande Otelo nos filmes citados. E deste modo os personagens negros de boa parte de nosso cinema, mesmo nos filmes em que aparecem como uma justa imagem de uma parcela do nosso quadro social, não existem como individualidades, como pessoas, como gente particular; não existem, enfim, como negros. São, algumas vezes representações de problemas que nem são vividos pela maioria da população negra, outras vezes representações quebradas, incompletas, porque o jeito natural do intérprete esbarrava no modo fantasioso, nada espontâneo, sugerido pela estrutura alegórica do roteiro.

Ao filmar *Compasso de espera*, onde o protagonista é um poeta negro que vive afastado da família e dividido entre duas amantes brancas, Antunes Filho estava muito provavelmente mais interessado em discutir a questão do intelectual brasileiro do começo da década de 70 do que em discutir a questão particular de um intelectual negro.

Ao filmar *Na boca do mundo*, onde o protagonista é um jovem negro da província que se deixa conquistar por uma mulher branca que vem da cidade grande, Antônio Pitanga estava, muito provavelmente, mais interessado em viver o personagem como gente de verdade do que em seguir as indicações alegóricas contidas no roteiro, onde o negro e a branca, mais do que individualidades, mais do que isto que são à primeira vista, funcionam como referências da cidade grande e da província.

Ao filmar *As aventuras amorosas de um padeiro*, onde um dos protagonistas é um negro baiano artista e marginal que vive no subúrbio, que foge com a amante branca e sonha em interpretar *Hamlet*, Waldir Onofre não estava propriamente interessado em discutir a questão do negro que vive na periferia da grande cidade, mas sim em falar indiretamente do quadro estreito de oportunidades para o intelectual negro no quadro artístico.

Não sei se observações assim podem dar a impressão de que se esteja querendo dizer que a razão e o sentimento negros deveriam se expressar através de personagens e histórias mais ou menos naturalistas ou documentárias. Espero que não. Não sei também se podem sugerir que a razão e o sentimento negros deveriam ser passados em filmes que se ocupassem só dos negros, e não em filmes assim como os que são feitos com regularidade, misturando questões e personagens, não se ocupando especialmente de um ou de outro. Espero que não.



Joaquim Teodoro (*Quim Negro*).  
Um crioulo brasileiro - 1979 de Joaquim Teodoro.



Acho apenas que a falta de personagens negros que apareçam na tela com a força de gente viva de verdade é mais sentida, a gente nota mais, talvez porque não exista no conjunto das nossas manifestações culturais um espaço para que esta representação direta e viva se realize. E certamente esta carência contribui para que se veja com maior simpatia ainda um filme de intenções e de realização tão ingênua quanto *Um crioulo brasileiro*, de Quim Negro. A confissão é simples, mas feita na primeira pessoa, quase como anotação incompleta de um diário íntimo. Nos filmes mais contruídos (talvez seja isto) alguns resquícios de uma construção clássica tiram a naturalidade desejada e presente todo o tempo neste curta metragem.

Uma imagem de *Na boca da noite* como exemplo, aquela da cena de amor de Antônio e Clarice na praia. Sob a luz de contraste suave e de tons alaranjados do entardecer, e sob o ruído manso das ondas, os amantes, bem de acordo com o que diz a canção tema de Jorge Ben cantada por Caetano, se pegam, se abraçam, se apertam, se beijam e rolam na areia até a beira do mar. Tudo acontece então mais ou menos como já aconteceu em muitos filmes antes.

Antônio e Clarice se olham num instante com maior paixão, se tocam e se deixam cair na areia. A câmera, que começara a descrever a ação bem perto dos personagens, sentada na areia ao lado deles, desce até quase tocar o chão para ver o abraço, o beijo e o início do movimento em direção ao mar. Os amantes rolam na areia e começam a sair do quadro, mas antes que a tela fique inteiramente vazia a câmera dá um salto para trás. Surge um outro plano, com os personagens pequenos no quadro rolando até serem alcançados pelo mar. A câmera fica aí durante algum tempo, sobre os amantes que brincam na beira d'água, e depois gira sobre seu próprio eixo, e esquece os personagens para ver só o mar, as ondas que batem na areia, a linha distante do horizonte.

Dentro da história que está sendo contada esta imagem a rigor quase nem cabe. É um entreato. Uma pausa ro-

mântica que não tem muito a ver com o encontro de Clarice, a mulher rica e angustiada que deixou a cidade grande para buscar vida nova num lugar ainda não contaminado pela civilização, com Antônio, o negro pobre, empregado do posto de gasolina de um vilarejo de pescadores, pressionado pela namorada a buscar vida nova na cidade grande. Não foi exatamente movido pela necessidade de retratar com maior exatidão o comportamento de seus dois personagens que Antônio Pitanga filmou a cena de amor entre Antônio e Clarice deste modo. O que existe aí é um pouco de cinema mesmo, de cinema puro, quase se pode dizer, ou de cinema impuro, se quisermos tomar como referência a realidade que levou ao filme e não a tradição cinematográfica. De repente não é mais Atafona, a cidadezinha em que foi filmado *Na boca do mundo*, nem mesmo o conflito central da história (a mulher que foge da cidade grande e o homem empurrado pela namorada para a cidade grande) que funcionam como impulso gerador das imagens. O que impulsiona é o cinema, é a vontade de viver algumas situações clássicas do mundo do cinema.

Em *As aventuras amorosas de um padeiro*, quando Saul lamenta choroso para Rita sua impossibilidade de representar *Hamlet* ("jamais deixarão um negro interpretar Hamlet, terei de passar a vida fazendo Otelo") existe um pouco deste mesmo sentimento. Tratado de modo meio brincalhão, é verdade, mas que reflete uma vontade muito comum de entrar, de participar, e de se afirmar numa forma de cultura clássica, ou numa forma de expressão cultural aceita e consagrada pelo conjunto social. Vontade que se manifesta de um certo modo no tom dos próprios filmes. Vontade que se manifesta, muito provavelmente de modo inconsciente, porque o projeto declarado dos filmes parece ser outro.

Dividido também entre um projeto consciente e um outro que surge sem ter sido planejado ou desejado, *Compasso de espera*, no personagem de Jorge discute também um pouco esta questão.

No começo do filme se anuncia como uma clara conversa sobre as relações entre pretos e brancos, ao mostrar o poeta negro interpretado por Zózimo Bulbul repetir numa entrevista de televisão a irônica frase de Millôr Fernandes, “no Brasil não existe preconceito de cor porque o negro conhece seu lugar”. A história parte exatamente deste personagem preto que decidiu desconhecer o seu lugar, ainda que para isto, com ele mesmo confessa, se veja “obrigado a engolir sapos 24 horas por dia”. Educado quando criança por um milionário sem filhos, sustentado depois de adulto pela amante branca, dona da agência de publicidade em que ele trabalha, Jorge oscila entre a condição média do negro brasileiro, representada no filme pela mãe e pela irmã (ou pelos três operários que ele encontra ao acaso ao sair de uma festa, de madrugada, meio bêbado), e uma atitude intelectual representada por Assis, que se inspira na luta dos negros americanos e defende a separação entre brancos e pretos.

Na praia, numa das primeiras cenas do filme, os filhos de Ema, a amante de Jorge, pedem que ele não apareça em público ao lado da mãe, a fim de evitar comentários desagradáveis e situações embaraçosas para todos. Mais tarde, também numa praia, Jorge e Cristina, sua nova namorada, são humilhados e surrados por um grupo de pescadores que não aceita o namoro entre um preto e uma branca. Um pouco antes, na entrevista na televisão, Jorge perguntara a seu entrevistador se por acaso ele deixaria a sua filha casar-se com um preto. Antes ainda, durante uma conversa na agência de publicidade, Jorge ouviu uma afirmação de “absoluta falta de preconceito de cor” por parte de um empresário que confessa ter, além da mulher branca em casa, “uma negrinha formidável como amante”.

Não creio que se deva tomar a frequência destas histórias de amor entre negros e brancas, ou negras e brancos através de uma leitura direta, como se os realizadores estivessem afirmando querendo reafirmar um interesse afetivo ou sexual que os brancos exercem sobre os pretos e vice-versa. Trata-se simplesmente de uma forma de resumir uma questão mais ampla, de discutir a atração e as dificuldades sociais encontradas pelas pessoas pretas para participarem da sociedade branca. Quase invariavelmente quando um filme se propõe a discutir as relações entre pretos e brancos na sociedade brasileira reduz a questão à maior ou menor aceitação do negro pelo branco. Os casos de amor aparecem então como uma situação limite e capaz de pegar o espectador exatamente lá onde os filmes costumam pegar com eficiência: na emoção, no sentimento.

A argumentação, na maioria dos casos, é sincera e limpa, mas nem por isto capaz de revelar corretamente o problema. A discriminação contra os pretos não está na dificuldade de acesso ao mundo dos brancos. Aqui a sociedade brasileira é possivelmente bem mais aberta que outras. Os problemas não são assim tão definidos, a questão existe em tons mais cinzas (o que não a torna menor, mas simplesmente mais difícil de localizar). A questão se encontra, de fato, é na dificuldade encontrada pelo mundo negro para se expressar enquanto tal. O que importa não é barreira (se é que se pode falar em barreira) encontrada por Saul para interpretar *Hamlet*, mas sim as barreiras encontradas pelas manifestações de cultura negra para se expressarem e serem aceitas assim como costumamos aceitar *Hamlet*. O que importa não é a intolerância dos filhos de Ema ou dos pescadores que agridem Jorge, mas sim o seu afastamento da família e a zanga da irmã.

O projeto declarado do filme de Antunes Filho se movimenta aí, na discussão das relações entre pretos e brancos, tentando examinar de que modo um valor individual negro costuma ser aceito numa sociedade predominantemente branca. Mas dentro deste projeto escolhido conscientemente existe um outro, inseparável do primeiro, e que às vezes até se afirma em primeiro plano: discutir a geração de intelectuais do momento em que esta história foi filmada e sua relação com a sociedade predominantemente intolerante, discutir o intelectual que foi impedido de agir ou que não soube agir corretamente.

Os personagens falam muito, e de um certo modo os diálogos é que comandam as imagens. Não se trata de uma conversa natural, mas de uma fala especialmente impostada, um texto poético, que o espectador ouve sempre em primeiro plano, não importa qual seja a cena. O ruído corre por baixo, quase nem se ouve. A música corre também por baixo, quase só nos entreatos. A câmera pode estar perto ou longe dos personagens em cena, a cena pode ser uma ação natural e descontraída ou um encontro mais solene — o tom dos diálogos é sempre o mesmo, as pessoas falam de forma rebuscada e tensa. A rigor não existe uma conversa. As pessoas em cena não falam umas com as outras. Falam para fora da cena. Falam para a câmera, se explicam para o espectador.

O espetáculo é muito falado, explicou o diretor no lançamento do filme (seis anos depois de realizado, 1976) porque “a verbosidade é a qualidade negativa de uma geração em crise, que não podendo ou não conseguindo agir, deita falação pelos botequins da vida”. A palavra surge, deste modo, em lugar da ação, e as referências a Sartre, a Luther King, Malcom X e aos Panteras Negras aparecem como representações de formas de agir. Sartre e Malcom X não são propriamente estas pessoas de verdade, mas palavras, imagens que representam um comportamento. E Jorge, igualmente, deixa de ser aquilo que é visível na tela, um homem negro, para ser também uma imagem do intelectual brasileiro do começo da década de 70 — o que não pode ou não soube como agir, de acordo com Antunes Filho.

A questão que se põe então é medir a eficiência e a justeza da representação. Seria este problema comum à média da população negra no Brasil? Quer dizer, a questão é difícil de formular com exatidão, porque de um certo modo a resposta é evidentemente afirmativa, naquele momento a pressão era mesmo de ordem geral. Mas, um detalhe talvez, mas um detalhe a considerar: existem certas questões específicas do homem preto, questões específicas ou pelo menos um modo específico de sentir e pensar as questões gerais, e o que se pode perguntar é se uma tal representação reflete com justeza este modo. Se é necessário apresentar esta coisa específica destacada, como se ela existisse solta, ou se o que importa é fazer mesmo assim como pretendem estes filmes, conversando sobre tudo de uma só vez, pegando um segmento da realidade ao mesmo tempo como um reflexo daquela precisa porção e como uma representação do geral.

Talvez um sentimento impreciso formado por esta vontade de se afirmar como coisa particular e específica, e pela vontade de se ver aceito pelo sistema, talvez este sentimento impreciso associado à idéia de cinema passada pelo produto industrial feito para consumo popular, leve a interpretações equivocadas assim como as que se expressaram no seminário Cinema e Descolonização, na recusa de *Deus e o diabo* por racista, no encantamento com o mocinho colorido de preto dos filmes americanos de tevê. E se assim realmente for, o curtemetragem de Joaquim Teodoro, o Quim Negro, funciona como um bom ponto de partida para uma revisão do problema.

*Um crioulo brasileiro* é uma conversa ingênua mesmo. Mais ou menos dez minutos em que o realizador percorre com a câmera a paisagem em que viveu e vive. A paisagem real e a paisagem imaginária. O seu mundo e o mundo do cinema. Usa uma lente de pequena profundidade de campo. Vê só o que está perto. Olha para uma casa e vê mesmo só uma casa. Olha para uma árvore e vê só uma árvore. Ingênuo sim, mas bem particular, bem diretamente ligado a uma coisa material e viva, bem determinado por uma pessoa em especial. Nem um herói, nem mesmo alguém com a postura de um intelectual que pretende ir além do registro de seu cotidiano num espelho móvel. Mas este talvez seja mesmo o melhor ponto de partida, tomar o cinema como um espelho móvel, e se olhar nele, e olhar também o que aparece por trás.