

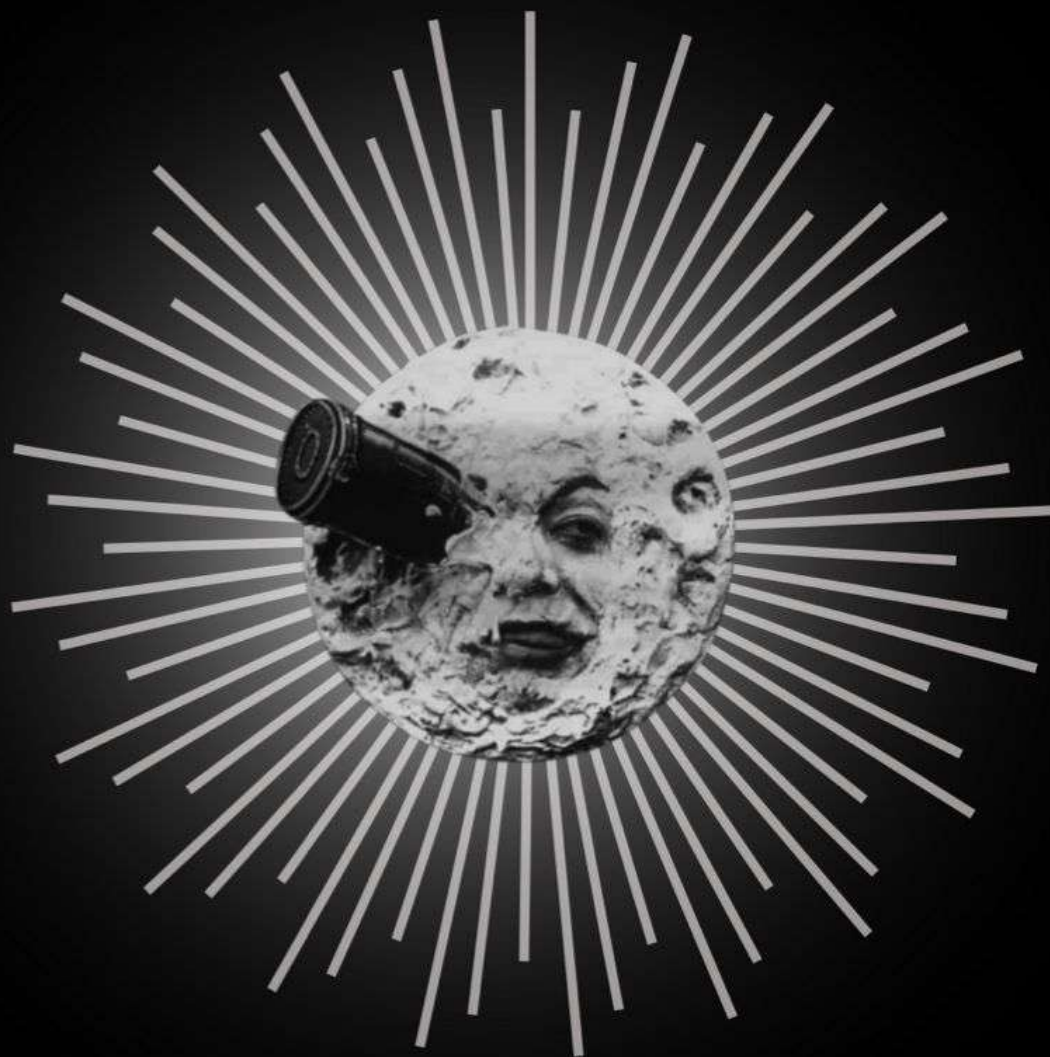
# ENSAIOS DE HISTÓRIA

DOSSIÊ: HISTÓRIA E CINEMA



DESIGN: ANA JULIA RIBEIRO

ISSN: 14148854



**ENSAIOS DE HISTÓRIA**

**® UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

SÃO PAULO STATE UNIVERSITY

REITOR

PROF. DR. PASQUAL BARRETTI

VICE-REITORA

PROF.<sup>a</sup>. DR.<sup>a</sup>. MAYSIA FURLAN

**FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

DIRETORA

PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> FERNANDA MELLO SANT'ANNA

VICE-DIRETOR

PROF. DR. MURILO GASPARDO

**CURSO DE GRADUAÇÃO**

COORDENADOR

PROF. DR. MARCOS ALVES DE SOUZA

VICE-COORDENADORA

PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> ANA RAQUEL M. DA C. M. PORTUGAL

UNESP – Universidade Estadual Paulista  
UNESP – São Paulo State University

**ENSAIOS DE HISTÓRIA**  
**Revista do Curso de Graduação em História**

ISSN 1414-8854

Ensaio de História	Franca	v. XXIV, n.1/1	p. 157	2023
--------------------	--------	----------------	--------	------

**UNESP – Universidade Estadual Paulista**  
**UNESP – São Paulo State University**

**ENSAIOS DE HISTÓRIA**  
**Revista do Curso de Graduação em História**  
**Grupo PET – MEC História Unesp Franca**

**ENSAIOS DE HISTÓRIA**

***Conselho Consultivo***

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Carolina de Carvalho Viotti  
Prof.<sup>a</sup> Dra.<sup>a</sup> Helena Amália Papa  
Prof. Dr. Marcos Alves de Souza  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susani Silveira Lemos França

***Equipe Editorial***

Presidente

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Pereira da Silva

***Coordenador da Comissão Editorial***

Júlia Martelini dos Santos

***Comissão Editorial***

Amanda Couto Moreira  
Ana Júlia Ribeiro  
Beatriz Henriques Lemos Alves  
Camila Alves Ávila  
Júlia Camargos Magalhães  
Júlia Luisa de Carvalho Mensatti  
Júlia Martelini dos Santos



Publicação Anual / Annual Publication  
Solicita-se permuta / Exchanged desired

**Endereço / Address**

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais Contato: Av. Eufrásia Monteiro Petrágli, 900, Jardim  
Doutor Antônio Petrágli, CEP 14409-160, Franca/SP, Brasil

[ensaiosdehistoria@gmail.com](mailto:ensaiosdehistoria@gmail.com)

Ensaio de História (Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP) Franca, SP, Brasil, 1996-2019, 1-20 ISSN 1414-8854
---

**Capa:** O design gráfico da capa da revista Ensaio de História - Edição Temática: História e Cinema 2023 foi desenvolvido por Ana Julia Ribeiro, graduanda em História pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (Unesp) – campus de Franca.

## APRESENTAÇÃO

A Revista *Ensaio de História* é uma publicação anual dos discentes do Curso de História da FCHS – UNESP – *campus* de Franca, sob a responsabilidade do grupo PET – Programa de Educação Tutorial em História.

No presente número, apresentamos o dossiê *História e Cinema*. O texto de abertura, sempre de um professor convidado, é de autoria do Prof. Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro e analisa a conhecida película *Relatos do Mundo*. Seguem-se vários textos de graduandos do curso de História da Unesp e convidados, alguns redigidos entre os anos de 2019 e 2021, ocasião em que o PET desenvolveu pesquisa coletiva sobre a temática. Os textos foram revisados e atualizados para publicação. São, portanto, seis os artigos que compõem o dossiê.

Após o dossiê, dois artigos livres e três resenhas, de livros e filmes, completam a edição desse número do periódico.

Desejamos boa leitura a todos.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Pereira da Silva  
Grupo Pet – Mec – História  
Tutora

## SUMÁRIO

## DOSSIÊ TEMÁTICO: HISTÓRIA E CINEMA

## RELATOS DO MUNDO E A RECONSTRUÇÃO DOS EUA PÓS-TRUMP

Prof. Dr. Marcos Sorrilha PINHEIRO (*Artigo de Abertura/ Professor Convidado*).....8

## O CINEMA E HISTÓRIA: “DENTRO DE NOSSOS PORTÕES” (1920) COMO RESPOSTA CINEMATOGRAFICA AO “O NASCIMENTO DA NAÇÃO” (2015)

Juliana Oliveira BISPO

Maria Isabela da Silva GOMES.....23

## DAVID GRIFFITH’S MASTERPIECE” E NATIONAL ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF COLORED PEOPLE (NAACP): A RECEPÇÃO AFRO-AMERICANA E A DISPUTA PELA HISTÓRIA

Carlos Vinicius da SILVA

Larieli Ceron de LIMA.....43

## MASCULINIDADE NEGRA: UMA ANÁLISE COMPARADA DOS FILMES O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

Guilherme Vicente MOURA

Paloma Caroline CATELAN.....63

## O RETRATO DAS RELAÇÕES AFETIVAS E SEXUAIS DA DÉCADA DE 1970: O QUE PODEMOS APRENDER EM DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS SOBRE A EXPRESSÃO CINEMATOGRAFICA NACIONAL?

Lais Fernanda Pereira SILVA.....77

## O CINEMA DE WONG KAR-WAI: UMA ANÁLISE DO PERÍODO COLONIAL EM HONG KONG (1988-1997)

Paulo Henrique Illesca da COSTA.....89

## DA SOMBRA AOS HOLOFOTES: DESVENDANDO A HISTÓRIA DAS MULHERES NO CINEMA

Maria Linda Ferracioli FLORA.....105

**RESENHAS (DOSSIÊ)**

OPPENHEIMER. DIREÇÃO: CHRISTOPHER NOLAN. PRODUÇÃO: CHARLES ROVEN. ESTADOS UNIDOS: UNIVERSAL PICTURES, 2023, (180 MIN)

Gabriel Marcius Santos BATISTA.....119

UM CADÁVER PARA SOBREVIVER. DIREÇÃO: DAN KWAN; DANIEL SCHEINERT. PRODUÇÃO DE A24. ESTADOS UNIDOS: A24, 2016. 1 DVD. (97 MIN)

Marieli de SOUZA.....122

**ARTIGOS LIVRES**

REFLETINDO SOBRE PATRIMÔNIO, CULTURA E MEMÓRIA: A IMPORTÂNCIA DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

Camila Alves ÁVILA.....126

OS DESAFIOS DA TRANSFORMAÇÃO DA LEI EM REALIDADE: UM QUADRO COMPARATIVO AO LEVANTAMENTO QUANTITATIVO DE JOSÉ MARCELINO DE REZENDE PINTO DE 2007

Júlia Camargos MAGALHÃES.....139

**RESENHA**

GARCIA, E. F.; SANTOS, G. S. (ORG.). MULHERES DO MUNDO ATLÂNTICO: GÊNERO E CONDIÇÃO FEMININA DA ÉPOCA MODERNA À CONTEMPORANEIDADE

Beatriz Henriques Lemos ALVES.....152

## “Relatos do Mundo” e a Reconstrução dos EUA pós-Trump

### “News of the World” and the US Reconstruction post Trump

Marcos Sorrilha PINHEIRO<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa o filme *Relatos do Mundo*, dirigido por Peter Greengrass e estrelado por Tom Hanks, como uma metáfora para os desafios contemporâneos enfrentados pelos Estados Unidos no período pós-eleição de Donald Trump. Lançado durante a pandemia de Covid-19, o filme é situado no Texas, em 1870, e segue Jefferson Kyle Kidd, um ex-capitão Confederado que se torna um leitor itinerante de notícias. Ao viajar pelo Texas, Kidd se depara com Johanna, uma menina órfã, e sua jornada reflete as divisões ideológicas e as tensões sociais persistentes na América. O filme contextualiza essas experiências no período da Reconstrução do Sul pós-Guerra Civil, ecoando a era Trump, marcada por uma direita radicalizada e um clima de desinformação. Analisando a narrativa do filme e as políticas históricas, este artigo explora como *Relatos do Mundo* aborda temas como *fake news* e a construção de realidades alternativas, destacando a necessidade de enfrentar as divisões raciais e sociais para promover a reconciliação e a compreensão mútua.

**Palavras-chave:** Reconstrução dos EUA; Polarização política; Donald Trump; História dos Estados Unidos.

**Abstract:** This article analyzes the film *News of the World*, directed by Peter Greengrass and starring Tom Hanks, as a metaphor for the contemporary challenges faced by the United States in the post-election period of Donald Trump. Released during the Covid-19 pandemic, the film is set in Texas in 1870 and follows Jefferson Kyle Kidd, a former Confederate captain who becomes an itinerant news reader. While traveling through Texas, Kidd comes across Johanna, an orphan girl, and his journey reflects the ideological divisions and persistent social tensions in America. The film contextualizes these experiences in the post-Civil War Reconstruction period of the South, echoing the Trump era, marked by a radicalized right and a climate of misinformation. Analyzing the film's narrative and historical politics, this article explores how *News of the World* addresses topics such as *fake news* and the construction of alternative realities, highlighting the need to confront racial and social divisions to promote reconciliation and mutual understanding.

**Keywords:** US Reconstruction; Political polarization; Donald Trump; United States History.

---

<sup>1</sup> Marcos Sorrilha Pinheiro é Professor Assistente Doutor do Departamento de História da Universidade Estadual Paulista, campus de Franca. E-mail: marcos.sorrilha@unesp.br

## Apresentação

Lançado no início de 2020, nos meses iniciais da pandemia de Covid-19, o Filme *Relatos do Mundo*, uma produção da Netflix, apenas chegou ao solo brasileiro um ano depois, em fevereiro de 2021. Dirigido por Peter Greengrass, trata-se de um Western protagonizado por Tom Hanks, numa adaptação de romance homônimo escrito por Paulette Jiles e lançado em 2016.

Situado no Texas em 1870, o enredo gira em torno de Jefferson Kyle Kidd, um ex-capitão Confederado da Guerra Civil (1861–1865) que, após ter sua vida devastada pelo conflito entre o Norte e o Sul, não consegue mais exercer sua profissão original de tipógrafo. Em vez disso, ele adota um novo papel social: o de leitor de notícias, viajando por áreas remotas do Texas para compartilhar informações com fazendeiros, muitos dos quais são analfabetos.

Durante uma de suas viagens pelo interior do estado, conhecido como a Estrela Solitária, Kidd encontra Johanna, uma menina de cerca de dez anos, filha de alemães, mas criada pela tribo *Kiowa*. A vida de Johanna é marcada pela tragédia, tendo perdido seus pais biológicos para os nativos e visto sua família adotiva ser eliminada. Ao se deparar com Johanna, Kidd se vê diante do desafio de levá-la a um novo lar, evento que catalisa os acontecimentos subsequentes do filme.

Conforme apontado por Luiz Gonzaga Marchezan (2021) em sua crítica publicada após o lançamento do filme no Brasil, *Relatos do Mundo* faz importantes contribuições ao gênero Western americano. O filme dialoga com a tradição cinematográfica do gênero e explora o contexto e a época retratados, um período marcado pelo surgimento de múltiplas tensões e complexidades na história americana, como: intolerância, racismo e maldades.

Porém, além disso, é possível dizer que o filme possui ainda uma outra função, o de refletir sobre os desafios de se encontrar caminhos para superação das marcas deixadas por uma sociedade cindida. Conforme entendemos, esse retorno ao período pós-guerra civil está diretamente em diálogo com os Estados Unidos atuais e as fissuras provocadas pela polarização e a radicalização da direita americana, ocorridos concomitantemente com a eleição de Donald Trump, em 2016.

Em outras palavras, os caminhos percorridos pelo personagem de Tom Hanks, muito além de nos apresentar um passado marcado pelo surgimento da intolerância, traz questionamentos sobre os desafios de se viver em uma sociedade dividida ideologicamente.

Cabe lembrar que o longa-metragem foi lançado antes da eleição de Joe Biden, em novembro de 2020, e do ataque ao Capitólio, em janeiro de 2021.

Para sustentar nossa hipótese iremos analisar três passagens do filme, no primeiro e no segundo ato, tentando situá-las em seu contexto histórico e buscando estabelecer as pontes que existem entre passado e presente, por meio de reflexões feitas com base na historiografia sobre o tema.

### **Relatar o mundo em meio às diferenças: o período da Reconstrução do Sul**

O primeiro ato é resumido pela apresentação do contexto e dos personagens, do encontro entre Jefferson Kidd e a pequena Johanna, bem como a aceitação por parte do protagonista de que caberia a ele levar a criança de volta a seus familiares. Logo em sua primeira cena, nos deparamos com o personagem de Tom Hanks se preparando para se apresentar a um grupo de pessoas interessadas em ouvir notícias dos jornais das principais cidades do Texas, de sua capital e da Capital Federal.

O lugar da apresentação se parece com um estábulo organizado de improviso para que ele falasse. As pessoas presentes no local são variadas, com a presença de crianças, adultos e idosos, todos com vestimentas simples e um semblante desconfiado. Tão logo se ajeita, sobre um púlpito improvisado, o personagem principal se apresenta, dando boa noite às pessoas e anunciando a sua missão naquela cidade.

É bom estar de volta aqui em Wichita Falls. Meu nome é Capitão Jefferson Kyle Kidd e eu vim trazer a vocês notícias deste nosso mundão. Sei como é a vida por essas bandas, trabalhando de sol a sol e nenhum tempo para ler jornal, correto? Eu farei isso por vocês.

Isso é dito por Kidd, diante de uma plateia que concorda com a cabeça. Enquanto começa a falar, as pessoas se aproximam, deixando contribuições em forma de moedas e a câmera viaja pelo ambiente focando no rosto do público. Ao fundo, de maneira isolada, é possível ver uma mulher negra que escuta a leitura dos jornais. Diferente do restante do público o seu semblante é de curiosidade. Seu rosto aparece justamente quando o Capitão comenta sobre as transformações que estão acontecendo naquele momento.

Conforme já foi dito, o filme se passa no ano de 1870, durante aquilo que a historiografia americana chama de Período da Reconstrução do Sul. Logo após a assinatura do tratado de Appomattox, que pôs fim à Guerra Civil em 1865, o presidente republicano

Abraham Lincoln foi assassinado. Tal fato resultou na chegada de seu vice à presidência, Andrew Johnson. Johnson era um político Democrata do Sul e, com a morte de Lincoln, coube a ele promover a reintegração dos Estados da Confederação à União.

Diferente das propostas feitas pelos Republicanos Radicais do Congresso, eleitos em peso na eleição de 1864, Johnson era favorável à uma reincorporação pacífica dos confederados à federação, perdendo-os sem maiores punições pela guerra. Conforme nos explica a historiadora Jill Lepore em seu excelente livro *Estas Verdades: A história de formação dos Estados Unidos*:

Com a morte de Lincoln, Johnson estabeleceu para si o compromisso de proteger o Sul. Ele não falava sobre “reconstrução”, mas sobre “restauração”: queria trazer os estados confederados de volta para a União o mais rápido possível e deixar que os estados decidissem as questões envolvendo cidadania e direitos civis (Lepore, 2018, p. 476).

Diante dos planos de pacificação apresentados pelo presidente, não demorou para que as legislações sulistas criassem leis, as famosas *black codes*, para segregar brancos e negros, impondo limites à participação dos ex-escravos na vida pública. Porém, para que a incorporação ocorresse, eles deveriam aceitar a 13ª emenda que colocava fim à escravidão.

Ironicamente, aceitar a libertação dos escravos era algo que poderia ser positivo para os interesses dos políticos democratas do Sul, uma vez que a abolição colocaria um fim na infame regra dos 3/5<sup>2</sup>, tornando, agora, todas as pessoas negras como parte integral para o computo da população dos estados sulistas. Com isso, para fins eleitorais, os antigos estados confederados passariam a ter direito a mais assentos no Congresso, bem como no colégio eleitoral, o que viabilizaria a eleição de presidentes que defendessem os interesses do Sul.

Contudo, os republicanos do Norte se voltaram contra os planos de Andrew Johnson e, em 1866, elaboraram uma lei dos Direitos Civis que, pela primeira vez, estabeleceria o significado de cidadania nos EUA e estenderia os direitos dos cidadãos para qualquer pessoa, independente de sua cor ou origem pregressa relacionada à escravidão.

Johnson vetou a lei, o que abriu uma disputa acalorada contra a câmara dos deputados que, em resposta, derrubou seu veto e aprovou a legislação, convertendo-a na 14ª Emenda à Constituição do País, ratificada em 1868. Em reação a este cenário de transformações, fazendeiros do Sul passaram a organizar em milícias clandestinas com o intuito de atacar a

---

<sup>2</sup> A controversa “cláusula dos três quintos” era uma disposição na Constituição dos Estados Unidos que determinava que, para efeitos de representação no Congresso e de tributação, cada escravo seria considerado como três quintos de uma pessoa.



população negra que agora estava em liberdade. Entre essas milícias estava a *Ku Klux Klan*. Para Jill Lepore (2018, p. 481),

A Klan foi, de fato, uma ressurreição — não dos confederados mortos, mas sim das milícias armadas, que haviam passado muito tempo atuando como patrulhas de escravos, que por décadas aterrorizaram homens, mulheres e crianças com tochas, cordas e armas, instrumentos de intimidação, tortura e assassinato.

Com o objetivo de proteger as populações pretas do Sul e impor sobre os estados sulistas uma reparação pela guerra, em 1867, os Republicanos Radicais aprovaram um plano mais audacioso para a reincorporação do Sul à União, prevendo a intervenção federal, com o apoio dos exércitos da união, a indicação de interventores federais e a supressão do acesso a armas.

Mais uma vez, Johnson vetou a proposta republicana, mas teve o seu veto novamente derrubado e viu um processo de impeachment ser aberto contra ele, em 1868. Depois de ser condenado pela Câmara, Johnson foi perdoado pelo Senado, faltando apenas um voto para que sua condenação fosse mantida. No mesmo ano do Impeachment de Johnson, os republicanos trabalhariam pela eleição de Ulysses Simpson Grant, ex-general da união durante a Guerra Civil, que agora se tornaria o presidente dos EUA.

Com a posse de Grant, os planos de reconstrução saíram do papel, assim como a aprovação de uma nova emenda à constituição que estenderia a todos os homens, maiores de 21 anos de idade, o direito ao voto, independente de sua cor ou de seu passado pregresso vinculado à escravidão. Trata-se da 15ª emenda, uma forma de não permitir que a expansão dos assentos dos estados do Sul no Congresso, resultado da abolição, não se tornasse uma vantagem eleitoral para os democratas, uma vez que os homens pretos poderiam agora também votar nos políticos de sua preferência, em sua grande maioria, republicanos<sup>3</sup>.

Voltando à reconstrução, o plano definia a divisão dos estados em cinco distritos, que receberiam a indicação de um interventor federal e de tropas, responsáveis por fiscalizar e ordenar a vida no Sul, de modo que as pessoas pretas tivessem o direito à livre circulação, manifestação de sua cultura e participação da vida política. Entre 1870 e 1871, seis políticos afro-americanos foram eleitos deputados federais e um outro senador. Ainda segundo Jill Lepore (2018, p. 486),

---

<sup>3</sup> Segundo Jill Lepore (2018, p. 486) “na antiga Confederação, a maioria dos homens brancos que tinham direito ao voto eram democratas; 80% dos eleitores dos republicanos eram homens negros. Ainda assim, mesmo com a proteção das tropas federais, nem sempre os homens negros conseguiam votar, especialmente à medida que a Klan crescia”.

Oitocentos deles [políticos afro-americanos] cumpriram mandatos nas legislaturas estaduais. Os homens negros ocuparam mais de mil cargos públicos, a maioria nos governos municipais e distritais. Um homem negro foi, durante um breve período, governador da Luisiana.

Toda essa situação provocou revolta e um profundo desgosto da parte do Sul em relação ao Norte, resultando no aumento da tensão entre as tropas federais e as milícias clandestinas, bem como entre os soldados e a população comum.

Isso é bem retratado em *Relatos do Mundo*, em uma cena que acontece ainda nos minutos iniciais, logo após o encontro de Jefferson Kidd e a pequena Johanna. Nessa oportunidade, o protagonista encontra um ambiente hostil, diferente daquele que nos é apresentado na cena anterior, com a presença de homens do exército federal. Ao narrar sobre um contratempo causado pela chuva e o alagamento de uma cidade, a audiência reage com desgosto. Entre a plateia, um homem comenta de maneira debochada, que as tropas federais teriam de ser deslocadas para o local do imprevisto, o que os obrigaria a “sujar suas botas”. Todos se voltam aos risos para os soldados com suas fardas azuis.

O Capitão contém a situação, anunciando uma grande notícia, a de que o Comitê da *Pacific Railroad* aprovou a construção de uma linha férrea que uniria a fronteira do Kansas com a cidade de Galveston, no Texas. A informação é amplamente celebrada por todos, ganhando palmas efusivas quando descobrem que a ferrovia passaria por uma reserva indígena, o que levaria à remoção de sua população local.

Porém, o clima de celebração não durou muito tempo. Ao anunciar que falaria agora das notícias federais, Jefferson Kidd é recebido com um som unísono de lamúrio, que logo se converteria em raiva quando o personagem de Tom Hanks mencionou o nome do Presidente Ulysses S. Grant. Entre os protestos, um homem se destaca ao gritar: “Dane-se Grant! Ele é um facínora”.

A notícia dizia que o Presidente havia ordenado que a legislatura do Texas deveria aceitar as 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> e 15<sup>a</sup> emendas à Constituição dos EUA antes que qualquer retorno à união fosse considerado. Conforme explicado, as emendas incluíam a abolição da escravidão, proporcionado aos ex-escravos o direito ao voto e o pagamento das dívidas de guerra.

A plateia se enfureceu. Um homem esbraveja dizendo: “Não à abolição!”. Outro se levanta calmamente, e se pronuncia: “Eu digo não. Texas primeiro e para o inferno com essas emendas”. Nesse momento, a câmera foca nos soldados do exército federal que reagem com certo desconforto. Em seguida, outro homem esbraveja: “Eu não vou cavar nosso solo, suar e

sangrar por algum ianque rico”, para logo ser repreendido por um soldado que pede que ele se comporte.

A intervenção do soldado dá início a um tumulto, com homens se levantando de suas cadeiras, com dedos em ristes apontados aos soldados, questionando o que eles faziam lá. “Vocês não deveriam estar lutando contra índios, consertando nossas estradas ou protegendo nossos rios? Eles só querem bater em sulistas!”, grita um homem enfurecido.

A confusão é desfeita quando Jefferson Kidd retoma a palavra com uma frase emblemática:

Os azuis não estão nos ajudando muito e pedem muita coisa em troca. Todos estão sofrendo. Todos nós. Mas nós também temos um papel a cumprir nessa história. Há muito mais do que chuva, índios e soldados de azul atrapalhando nossas estradas. Eu mesmo passei por isso, vindo de Wichita Falls. Todos estão sofrendo. São tempos difíceis”.

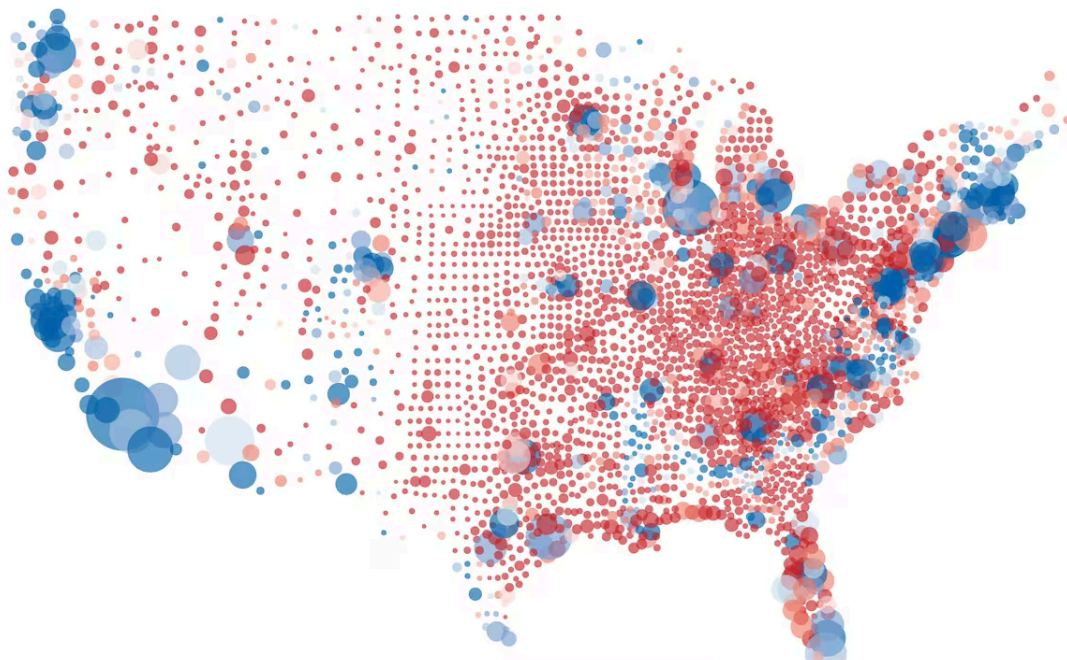
Assim, essa passagem termina. Toda ela nos apresenta a tensão que existia na época da Reconstrução, mas ecoa sobre nossos tempos e a realidade americana atual. É impossível não ouvir o fazendeiro bradar “Texas First” sem se lembrar que um dos lemas da campanha de Trump, em 2016, foi justamente o “America First”. Além disso, a fala que diz que o suor do trabalho de um texano não será usado para pagar um rico ianque do Norte, dialoga plenamente com uma das principais queixas existentes dentro do movimento *Trumpista* nos dias atuais: a de que os democratas representam uma elite de burocratas que governam de Washington e das regiões cosmopolitas, sem conhecer a realidade dos trabalhadores do campo, agindo apenas em prol dos interesses das grandes corporações (*ver* Inglehart; Norris, 2019).

Aqui é importante esclarecer algumas coisas. Diferente da época retratada no filme, hoje é o Partido Republicano, o Partido de Donald Trump, que representa melhor os interesses do Sul, enquanto os Democratas são eleitoralmente mais fortes nos estados do Norte. Além disso, mais do que uma divisão entre norte e sul, atualmente os votos entre democratas e republicanos estão divididos entre cidade e campo. Há um predomínio dos políticos democratas em regiões cosmopolitas, enquanto os republicanos possuem sua base eleitoral junto aos distritos localizados em regiões menos urbanizadas<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Segundo Yuval Harari no capítulo 7, intitulado *Nacionalismo Problemas globais exigem respostas globais*, de seu livro *21 lições para o Século 21*, de 2018, esse conflito entre nativismo e cosmopolitismo é um fenômeno global, representado por ideias nacionalistas, presas a dicotomias criadas ainda no século XX, contra ideias globalizantes que demandam ações multilaterais.

Figura 1: resultados preliminares da eleição de 2020 por condado.



Fonte: Washington Post<sup>5</sup>

Outrossim, o Texas hoje é um estado dominado por políticos republicanos, como se diz no jargão político, é um estado vermelho, em referência à cor do partido. Por isso, é interessante que o personagem de Hanks abra sua fala dizendo que os azuis não estão nos ajudando muito, o que também dialoga com a cor do partido democrata que é o azul. De qualquer maneira, a fala do Capitão Jefferson Kidd expõe uma questão mais ampla: o conflito provoca máculas nos dois lados e machuca a todos. Não há ganhadores nessa situação de polarização. A falta de consenso é a morte da política, por isso “são tempos difíceis” e “há muito mais do que chuva, índios e soldados de azul atrapalhando” nossas comunicações.

Além disso, a frase aponta para uma responsabilidade também do Sul para que a situação chegasse naquele ponto. Olhando em perspectiva, essa fala ganha ainda mais significados quando sabemos que o processo de Reconstrução do Sul ficou incompleto. Ainda que tenha avançado na reintegração das famílias negras e aprovado leis que visavam a sua proteção, até 1877 todos os estados haviam retornado a união, as tropas federais voltaram para casa e os políticos democratas foram novamente eleitos. As *black codes* foram aprovadas de maneira ainda mais intensa, dando resultado às Leis *Jim Crow* de segregação racial que durariam até o ano de 1964, tendo fim somente após anos de lutas do movimento negro pelos

<sup>5</sup>

<https://www.washingtonpost.com/politics/2020/11/05/lets-get-ahead-it-map-early-2020-results-by-population-no-t-acreage/> Acesso em 28 de abril de 2024

Direitos Civis. Tudo isso, com a concordância da Suprema Corte e a vista grossa de políticos republicanos que não eram mais radicais e já haviam se convertido no partido do *Big Business* (ver Wagner, 2007).

### “Fake News” e realidades alternativas

O segundo ato pode ser resumido pelo estreitamento dos laços entre Johanna e Jefferson Kidd bem como o início da jornada em direção as terras dos familiares da pequena órfã. A relação entre os dois é construída de forma conturbada, mas bastante comovente. A menina, apesar de ter ascendência alemã, com olhos e pele clara e cabelos loiros, foi criada por indígenas da tribo *Kiowa*, o que tornava a comunicação entre ela e o personagem de Tom Hanks limitada a gestos. Aos poucos eles vão mutuamente ensinando palavras de seus idiomas de maneira a conseguirem conversar.

Em um dado momento, ela pronuncia algumas palavras em alemão, o que chama a atenção do velho Capitão. Ele pergunta então se ela consegue se lembrar de mais alguma coisa até que percebe que ela se lembra da morte de seus pais. Seu rosto fica triste e os olhos marejados. Jefferson Kidd pede, então para que ela se esqueça daquilo. “Nós dois temos demônios para enfrentar adiante”, ele diz.

De fato, não demora para que eles enfrentem o principal desafio dessa jornada. Minutos depois, vemos a dupla ser interceptada por um grupo de homens brancos que caçam búfalos, liderados por um sujeito chamado Mr. Farley. O líder do bando questiona qual o motivo da viagem de Jefferson Kidd que o responde dizendo que seu trabalho é viajar lendo notícias. Enquanto conversam, o Mr. Farley folheia os jornais que pertenciam ao personagem de Tom Hanks, e diz que eles estão incompletos, pois não contam sobre os seus feitos.

Logo, os homens do bando contam que, além de caçarem búfalos, eles lutam contra mexicanos e indígenas, tendo matado muitos deles. O objetivo daqueles sujeitos era o de criar “um novo mundo”, um país novo, que chamam de *Earth*. Para que seus feitos sejam conhecidos, Mr. Farley convida Jefferson para se juntar a seu bando e contar suas histórias para todos.

Ao entrarem nos territórios dos desconhecidos, a dupla formada pela menina e o velho Capitão, se depara com um grande grupo de homens de todas as etnias, cercados de búfalos mortos e sem pele. Nessa república nascente, o Mr. Farley, que é a espécie de senhor das terras, um presidente vitalício. Ao entardecer, o senhor de *Earth* intima o personagem de Tom Hanks a ler para os homens de seu bando, porém, ao invés de narrar as notícias trazidas por

ele, que fizesse a leitura de um jornal, o *Earth Journal*, escrito pelo próprio Mr. Farley, com notícias sobre o seu novo país.

Diante da plateia barulhenta e embriagada, Jefferson Kidd pega o jornal pelas mãos e, voltando-se para a plateia, diz:

Parece que o Mr. Farley é muito ocupado por essas bandas. Ele é o editor, redator, empresário, legislador. E todos vocês, pessoas de bem trabalham para ele. Mas pelo que eu vejo, nada disso é notícia. Então deixem me ver se eu não consigo seduzi-los com outra coisa.

Então, passa a ler notícias dos jornais de verdade. A matéria escolhida conta a história de um homem comum, que vive no norte do país e que assim como eles, acorda cedo, junta-se aos seus amigos para trabalhar em uma mina de carvão. Longe de um final feliz, Kidd conta que a mina de carvão explodiu e que boa parte dos homens perderam a vida. Os homens da plateia esboçam simpatia pela história, com gritos de apoio ao leitor.

Porém, ele é interrompido pelo Mr. Farley que exige que o *Earth Journal* fosse lido. Um bate boca entre os antagonistas começa até que o personagem de Tom Hanks propõe uma votação para saber quais das histórias ele deveria contar, sendo que os homens escolhem por ouvir a notícia verdadeira. Tem-se, então, início à uma confusão, um confronto entre os capangas do Mr. Farley, que tentam impedir que Jefferson Kidd prosseguisse, contra os trabalhadores comuns que desejavam ouvir a história contada pelo forasteiro.

Das passagens que analisaremos nesse artigo, essa é aquela que sem dúvida dialoga mais explicitamente com os dias atuais. *Earth* funciona como uma espécie de realidade alternativa que tenta se impor contra o mundo real. O *Earth Journal* é a representação cabal da *Fake News* de nossos tempos, em seu papel de criar uma narrativa falseada e glorificante da nova república, bem como destacar os supostos feitos de seu grande líder, o Mr. Farley. No limite, representa o conflito existente entre os canais de mídia tradicionais e a dita mídia alternativa.

Essa realidade paralela representa o que há de mais perigoso na radicalização da polarização na atualidade. Trata-se de um mundo que desafia as mudanças climáticas pela destruição total da natureza, persegue os mexicanos (imigrantes) e as instituições estão longe de existir, sendo as leis da sociedade são ditadas por um líder populista, autoritário e que concentra em si todas as funções de governo. Alguém que se coloca como o representante direto do povo, livre das amarras dos partidos.



Qualquer relação com o fenômeno da última década caracterizado por políticos *outsiders* que usam das redes sociais para se colocar como representantes diretos da vontade popular não é mero acaso. Na história recente dos EUA, o político que melhor encarnou o espírito do seu tempo foi Donald Trump. Em seu livro *Fear: Trump in the White House*, de 2018, o jornalista Bob Woodward descreve um episódio em que Trump solicitou a impressão das postagens na internet com mais engajamento para verificar se existia algum padrão entre elas. Ele observou que as mensagens que geravam mais impacto eram aquelas que provocavam polarização e indignação.

Em outra passagem, o autor nos conta como os assessores de Trump tentavam limitar o seu acesso às redes sociais, especialmente o Twitter. A resposta do ex-presidente dos EUA foi a seguinte:

Este é o meu megafone. [...] É assim que falo diretamente com as pessoas sem nenhum filtro. Cortar o ruído. Cortar as notícias falsas [*sic*]. Essa é a única maneira que tenho de me comunicar. Tenho dezenas de milhões de seguidores. Isso é maior do que a televisão a cabo. Eu saio e faço um discurso e é coberto pela CNN e ninguém está assistindo, ninguém se importa. Eu twitto algo e é o meu megafone para o mundo (Woodward, 2018, p. 176).

Porém, mesmo nesse cenário, o filme faz uma leitura otimista da situação. Assim como na primeira passagem analisada, em que a polarização é um fenômeno que “machuca a todos”, aqui também há vítimas da radicalização, mesmo entre aqueles que apoiam o lado radical. Afinal de contas, são trabalhadores comuns, manipulados por seus líderes populistas. Quando expostos às notícias do mundo real, entendem sua condição de explorados e se levantam contra seus verdadeiros algozes.

### **Pacificar o passado para seguir adiante**

No final do segundo ato, após se livrarem dos homens de Mr. Farley, o velho capitão e a pequena Johanna se deparam com uma vila abandonada. Logo, a menina reconhece aquele lugar. E decide entrar para revê-lo. Trata-se de sua antiga casa, onde vivia com seus pais biológicos. Jefferson Kidd implora para que ela não vá até lá. Aponta para a estrada e diz que eles devem seguir em frente. “A história se move para frente”, disse ele em outro momento do filme.

Porém Johanna não o escuta se embrenhando pela vila. O personagem de Tom Hanks adverte: “você não precisa fazer isso. Eles não estão mais aí”. Ela responde dizendo que vai entrar na casa. Em silêncio, percorre todos os cômodos, como se lembrasse de tudo. Para diante de um berço e recolhe uma boneca de palha. Ao sair da casa ela diz para o capitão algo em sua língua e ele a responde dizendo: “sim, eles estão mortos”.

De mãos dadas, voltam para a carroça e seguem adiante. No trajeto, Jefferson Kidd diz a ela que quer afastá-la de toda dor, livrá-la disso tudo: “reviver não é bom. Precisa esquecer isso. Seguir em frente. Siga a linha. Sem olhar para trás”. A menina balança a cabeça negativamente e diz: “Não. Para seguir em frente... você deve primeiro se lembrar”.

Desde o início do século XX a historiografia americana se debruça sobre o período da reconstrução do sul. Naquele momento, o *mainstream* acadêmico, representado por William Archibald Dunning e seu livro *Reconstruction: Political & Economic, 1865–1877*, de 1907, defendia uma visão apenas fracassada da Reconstrução, desconsiderando o papel ativo dos afro-americanos no processo.

Desafiando a interpretação dominante, em 1935, W.E.B. Du Bois, um dos intelectuais mais proeminentes da história dos EUA, publicou *Black Reconstruction in America*. Contrariando a narrativa vigente, Du Bois defendeu que os afro-americanos e os escravos recém-libertados desempenharam um papel significativo durante a Guerra Civil e o período de Reconstrução, vendo essa era como uma promessa de democracia controlada pelos trabalhadores em oposição a uma economia sustentada pela escravidão e pelas plantações. Ele destacou as greves gerais dos escravos que deixaram as plantações e abordou as disparidades salariais entre trabalhadores brancos e negros como um aspecto psicológico que perpetuava a divisão racial e impedia a solidariedade de classe.

Embora o trabalho de Du Bois tenha sido alvo de críticas na época, ele ganhou nova relevância nos anos 1980, inspirando o clássico *Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863-1877*, de Eric Foner, publicado em 1988. Neste livro, Foner argumenta que a Reconstrução desencadeou um processo revolucionário de inclusão racial e de luta contra as estruturas racistas nos EUA.

Seguindo os passos de Du Bois, o autor colocou os afro-americanos no centro da narrativa, destacando suas lutas e conquistas na busca por igualdade e cidadania. Indo além de uma visão maniqueísta da história, o livro explora as complexas interações entre raça e classe, a transformação da sociedade sulista e o desenvolvimento de um governo federal mais ativo.

Com a vitória de Biden, em 2020, alguns historiadores vieram a público destacar a importância de o novo presidente enfrentar o passado e encarar as estruturas racistas que

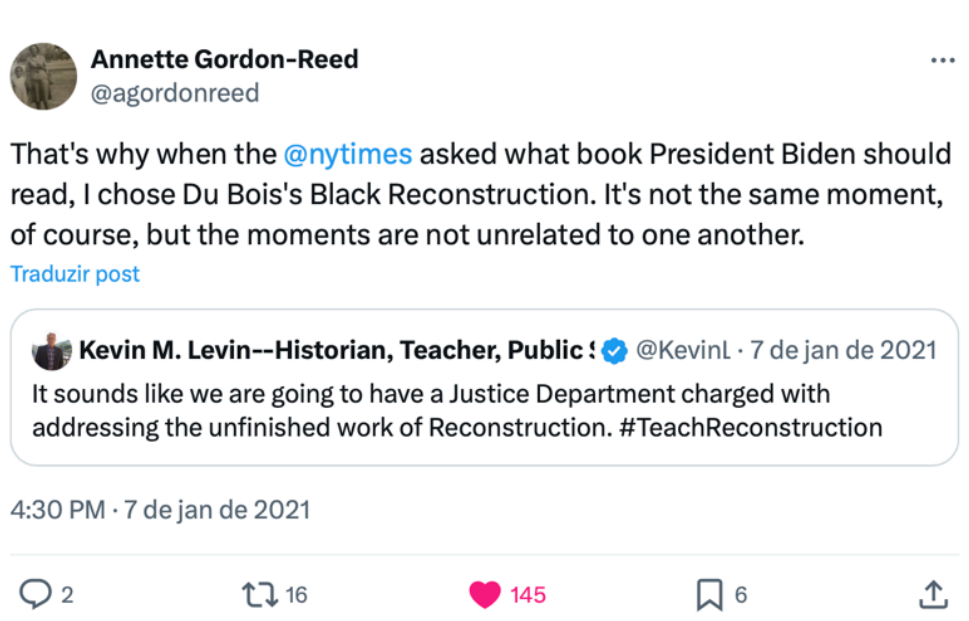


sustentam uma parte das instituições americanas, dando continuidade à revolução inacabada iniciada pela Reconstrução. Inspirados pela onda de movimentos encampados pelo *Black Lives Matter* naquele ano, principalmente após a morte de George Floyd, a leitura desses autores era a de que o problema racial deveria ser o mote central do novo governo (ver Sides; Tausanovitch; Vavreck, 2022).

Essa perspectiva ganhou ainda mais força após o episódio de invasão do Capitólio, em 6 de janeiro de 2021. No dia seguinte, o historiador Kevin Levin publicou em seu twitter a seguinte afirmação “Parece que teremos um Departamento de Justiça encarregado de tratar do trabalho inacabado da Reconstrução. #TeachReconstruction”.

Retuitando a mensagem de Levin, a historiadora Annette Gordon-Reed, um dos grandes nomes da historiografia norte-americana da atualidade, escreveu: “É por isso que quando o @nytimes perguntou que livro o presidente Biden deveria ler, escolhi *Black Reconstruction*, de Du Bois. Não é o mesmo momento, claro, mas os momentos não são independentes entre si”<sup>6</sup>.

**Figura 02: Publicação de Annette Gordon-Reed na rede social Twitter**



Fonte: GORDON-REED, Annette. 07 jan. 2021. Twitter: @agordonreed.

A invasão ao capitólio foi feita por apoiadores do ex-presidente, Donald Trump. Representam a face mais radical da polarização, algo semelhante aos homens que viviam em *Earth* sob a batuta de Mr. Farley. Alguns apareciam empunhando a bandeira de guerra dos Estados Confederados, a *Dixie*, aquela vermelha com a cruz de Santo André em azul.

<sup>6</sup> <https://twitter.com/agordonreed/status/1347264314927964167> Acesso em 28 de abril de 2024.

Existiu, de fato, um corte racista naquele grupo que invadiu o Capitólio. Seu perfil nativista, reivindicava a retomada dos EUA por um grupo mais americano que os demais, formados por brancos, oriundos da classe média empobrecida pelos anos de globalização. Palavras de ordem como “devolvam o meu país”, confirmam tal perspectiva.

Em certa medida, o que o filme apresenta e que encontra eco na sociedade americana atual é que, para além do racismo, existe também um conflito entre os brancos que não foi solucionado, nortistas versus sulistas, ou nativistas e cosmopolitas. Ao longo de toda a longa metragem, a figura do “outro” que se contrapõe ao Capitão Jefferson Kidd, que tenta seguir adiante sem olhar para trás, e aquela menina americana, filha de alemães e criada por indígenas, não são os “selvagens” como na maioria dos filmes de *western*, mas os próprios americanos brancos. Uma sociedade polarizada e incapaz de produzir consensos gera um ambiente em que todos desconfiam de seus pares, mesmo aqueles que estão do mesmo lado do espectro político ou moram no mesmo distrito eleitoral.

E qual a saída para esse problema? Seguir adiante, sem olhar para trás? A resposta do filme está na fala de Johanna: “Para seguir adiante, é preciso se lembrar”. Em outras palavras, o primeiro passo para mudar esse cenário parte da necessidade de lembrar de como chegamos até aqui. A superação disso não será por meio do abandono do passado, do esquecimento dos processos históricos que perpetuaram o racismo e os ressentimentos, mas por meio de sua compreensão e pacificação. Fazer as pazes com o passado, exorcizar os fantasmas que perseguem uma sociedade, exige um mergulho profundo para dentro de si e de sua história.

Caso tomemos as formulações de Foner ou Gordon-Reed, o período da reconstrução do sul tem mais respostas para as saídas desse cenário de polarização do que se poderia imaginar. “Não é o mesmo momento, claro, mas os momentos não são independentes entre si”. Parece que essa também é a leitura de Peter Greengrass e seus *Relatos do Mundo*.

### Referências Bibliográficas

DUBOIS, W.E.B. **Black Reconstruction in America**. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1935.

DUNNING, William Archibald. **Reconstruction: Political & Economic, 1865–1877**. Nova York: Harper Brothers, 1907.

FONER, Eric. **Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863-1877**. Nova York: Harper & Row, 1988.

HARARI, Yuval Noah. **21 lições para o século 21**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

INGLEHART, Ronald; NORRIS, Pippa. **Cultural Backlash: Trump, Brexit, and Authoritarian Populism**. Cambridge: University Press, 2019.

LEPORE, Jill. **Estas Verdades: Estas Verdades: A história de formação dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. A propósito de Relatos do mundo. In: **A Comarca**, 2021. Fonte: [http://www.acomarcenet.com.br/materia.php?id\\_materia=5756](http://www.acomarcenet.com.br/materia.php?id_materia=5756) Acesso em 27 de abril de 2024.

SIDES, John; TAUSANOVITCH, Chris; VAVRECK, Lynn. **The Bitter End: the 2020 Presidential Campaign and the Challenge to American Democracy**. New Jersey: Princeton University Press, 2022.

WAGNER, Heather Lehr. **The History of the Republican Party**. Nova York: Chelsea House Publisher, 2007.

WOODARD, Bob. **Fear: Trump in the White House**. Nova York: Simon & Schuster, 2018.

## Cinema e História: “Dentro de Nossos Portões” (1920) como resposta cinematográfica ao “O Nascimento de Uma Nação” (1915)<sup>1</sup>

### Cinema and History: “Within Our Gates” (1920) as a cinematic response to “The Birth Of A Nation” (1915)

Juliana Oliveira BISPO<sup>2</sup>  
Maria Isabela da Silva GOMES<sup>3</sup>

**Resumo:** A relação entre história e cinema tem se estreitado significativamente nos últimos anos graças a abertura da historiografia ao universo cinematográfico como objeto de pesquisa. Dessa forma, o cinema, sobretudo compreendido enquanto veículo de controle de informações e memória, passa a ser uma possibilidade de *corpus* documental para o trabalho do historiador, uma vez que o seu uso tornou-se cada vez mais acessível a partir dos novos domínios e ampliação da História Nova. Portanto, o artigo debruça-se na interpretação e análise das fontes filmicas “O Nascimento de uma Nação” (Griffith, 1915) e “Dentro de Nossos Portões” (Micheaux, 1920), a partir da obra do historiador francês Marc Ferro, pioneiro no uso das imagens cinematográficas como fonte histórica. Além disso, o presente trabalho está atento ao uso de bibliografia especializada sobre a temática. Ademais, tem-se como propósito apresentar ao leitor a associação da produção “Dentro de Nossos Portões” como uma resposta cinematográfica ao filme “O Nascimento de Uma Nação” (1915) – longa-metragem que enfatizou ideais da narrativa histórica norte-americana cúmplices de um discurso supremacista branco utilizado como justificativa para a segregação racial no país.

**Palavras-chave:** Cinema; História; Reconstrução; Racismo.

**Abstract:** The relationship between history and cinema has narrowed significantly in recent years thanks to the opening of historiography to the cinematographic universe as an object of research. In this way, cinema, broadly understood as a vehicle for controlling information and memory, becomes a possibility of documental corpus for the work of the historian, since its use has become increasingly accessible from the new domains and extent of New History. Therefore, the article focuses on the interpretation and analysis of the film sources “The Birth of a Nation” (Griffith, 1915) and “Within Our Gates” (Micheaux, 1920), based on the work of the French historian Marc Ferro, pioneer not using cinematographic images as a historical source. In addition, the present work is attentive to the use of specialized bibliography on the subject. In addition, the purpose is to present to the reader the association of the production “Within Our Gates” as a cinematographic response to the film “The Birth of a Nation” (1915) – feature film that emphasized ideals of the American historical narrative complicit in a white supremacist discourse used as justification for racial segregation in the country.

**Keywords:** Cinema; History; Reconstruction; Racism.

---

<sup>1</sup> Artigo científico desenvolvido a partir de uma ampla pesquisa na área de Cinema e História do Programa de Educação Tutorial do curso de Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, campus de Franca, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Alves de Souza. O artigo foi produzido quando as autoras eram do curso de graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Franca, e bolsistas do Programa de Educação Tutorial (PET) - História entre 2019 e 2021.

<sup>2</sup>Graduada em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Franca.

<sup>3</sup>Mestranda em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Franca, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Alexandre Ferreira.

## Introdução: filmes como instrumentos de interpretação da sociedade

Nas últimas décadas da historiografia especializada nos eixos temáticos que permeiam a relação entre história e cinema, é possível observar a ampliação da discussão sobre a reconstituição histórica a partir da narrativa cinematográfica. A Nova História<sup>4</sup>, corrente historiográfica correspondente à terceira geração da Escola dos Annales, foi difundida na década de 1970 pelos intelectuais Jacques Le Goff (1924-2014) e Pierre Nora (1931), caracterizando-se pela rejeição da valorização única dos documentos oficiais como incomparáveis formas de pesquisa histórica, o que, de fato, permitiu uma nova perspectiva do historiador sobre a compreensão do cinema enquanto um relevante *corpus* documental. Assim posto, a produção cinematográfica como artefato cultural também se configura de maneira reprodutora de ideologias estruturantes dos discursos históricos. Ao tratar o audiovisual como documento histórico, Mônica Almeida Kornis afirma que a Nova História:

[...] teve como uma de suas mais importantes características a identificação de novos objetos e novos métodos, contribuindo para uma ampliação quantitativa e qualitativa dos domínios já tradicionais da história. Foi no âmbito da Nova História que a história das mentalidades ganhou um impulso maior — apesar de já enunciada desde a *École des Annales* enriquecendo o estudo e a explicação das sociedades através das representações feitas pelos homens em determinados momentos históricos. Foi essa mesma concepção que impulsionou um campo ainda mais vasto de reflexão, o da história do imaginário (Kornis, 1992, p. 238).

Em relação às formulações teóricas vigentes na década de 1960 e 1970, o historiador francês Marc Ferro (1924-2021) foi o precursor nos estudos das intervenções mútuas entre história e cinema ao abranger em suas análises e teses as perspectivas e peculiaridades estéticas da cinematografia como elementos ativos da história<sup>5</sup>. Assim sendo, o autor conclui que a presença da história se encontra em local central no fruir da imagem cinematográfica, já que é refletora da expressão de realidades. Ferro afirma que “[...] a realidade que se quer

---

<sup>4</sup>Entre as décadas de 1960 e 1970, o debate acerca da diversificação dos objetos e fontes históricas a serem usados na pesquisa histórica se destacou e, com isso, o movimento de renovação da historiografia francesa foi identificado como "Nova História", no qual mentalidades, métodos e objetos na pesquisa histórica passaram por renovação. Sobre a historiografia das mentalidades, ver: ARIÈS, Philippe. "L'histoire des mentalités". In: *La nouvelle histoire*. dic. Le Goff, Jacques. Bruxelas: Éditions Complexe, 1988.

<sup>5</sup>Marc Ferro (Paris-1924/Saint-Germain-en-Laye-2021) foi o historiador francês especialista em História contemporânea e um dos principais nomes da terceira geração da "Escola dos Annales". Ferro é reconhecido pelo seu pioneirismo no universo historiográfico na teorização do estudo cinema-história, a partir do artigo publicado em 1971 e intitulado "O filme: Uma contra-análise da sociedade?". No meio acadêmico, foi diretor de estudos na IMSECO (Institut du Monde Soviétique et de l'Europe Central e Oriental); co-diretor da revista *Les Annales* (*Économies, Sociétés, Civilisations*); ministrou aulas na l'École polytechnique e membro do Comitê de redação do *Cahiers du monde russe et soviétique*.

representar não chega a esconder uma realidade independente da vontade do operador” (Ferro apud Frey, 1977, p. 70-71). Por meio desses preceitos, é possível indagar a respeito das narrativas expostas pelas investigações das fontes “O Nascimento de uma Nação”<sup>6</sup> e “Dentro de Nossos Portões”<sup>7</sup>, no que se refere aos discursos e imagens que representam ideologias dominantes ou não, por meio dos “usos do passado”<sup>8</sup> e de diferentes perspectivas dos fatos históricos.

Entende-se a produção “Dentro de Nossos Portões” (1920) como uma resposta cinematográfica contrária à mensagem demonstrada em “O Nascimento de uma Nação” (1915), no que concerne ao imaginário discriminatório e excludente predominante no roteiro produzido por D. Griffith (1875-1948). O longa-metragem revela a imagem da população africana e de seus descendentes como um grupo de sujeitos inferiormente racializados. Conforme o contexto norte-americano de finais do século XIX e alvorecer do século XX, o cenário compreendido da produção de Griffith é o de passagem da Guerra de Secessão (1861-1865) para outra fase um tanto quanto conturbada, correspondente a Reconstrução (1865-1877) e, posteriormente, a Era Progressista (1890-1920). O período de Reconstrução foi palanque de inúmeros conflitos sobre os projetos políticos, sociais, culturais e econômicos entre os estados nortistas e sulistas dos Estados Unidos. Camila Biasotto de Araújo Schwarzingler, ao analisar como é possível utilizar o cinema para abordagem das problemáticas envolvendo o racismo e a conquista dos direitos da população negra na sociedade norte-americana, afirma que:

O período de Reconstrução que sucedeu a Guerra deveria enfrentar, então, um contingente de negros libertos sem direitos, sem educação e sem propriedade, já que a proposta do confisco e distribuição de terras não foi a termo, brancos do norte e do sul procurando uma reconciliação que agregasse o território perdedor, mas que não ofendesse o vencedor, abolicionistas que não acreditavam que a raça negra era tão igual assim a ponto de poderem participar da vida política do país e um déficit financeiro e populacional que levaria anos para ser resolvido (Schwarzingler, 2018, p. 3).

Portanto, havia dificuldades de consenso sobre a integração (ou não) da população negra na construção de uma nova sociedade pós-Guerra Civil, e de como essa população

---

<sup>6</sup> O NASCIMENTO de uma nação (tradução livre). Diretor: D.W. Griffith. EUA. 1915. Preto e branco. 155 min. Título original: The Birth of a Nation.

<sup>7</sup> DENTRO dos nossos portões (tradução livre). Diretor: O. Micheaux. EUA. 1920. Preto e branco. 80 min. Título original: Within Our Gates.

<sup>8</sup> Para aprofundamento na expressão “usos do passado”, ver: BAUER, Caroline Silveira e NICOLAZZI, Fernando Felizardo. O historiador e o falsário: Usos públicos do passado e alguns marcos da cultura histórica contemporânea. *Varia Historia* [online]. 2016, v. 32, n. 60 [Acessado 4 Outubro 2022], pp. 807-835. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0104-87752016000300009>>. ISSN 1982-4343.



usufruiria do exercício de cidadania, no tocante aos direitos políticos e civis. Mesmo após a abolição da escravidão nos Estados Unidos, a noção de inferioridade de raça<sup>9</sup> prevaleceu engendrada na dinâmica social, adentrando os campos de intelectualidade, cultura, economia, política, sociabilidade e cidadania. Devido à permanência das lógicas estruturantes do período escravista, a manutenção do regime de trabalho compulsório daqueles em condição jurídica de libertos dificultou o cumprimento de direitos à propriedade de terras, tanto aos que conquistaram suas liberdades, por meio da alforria, como para os já juridicamente nascidos livres. Assim sendo, evidencia o historiador Leandro Karnal que

[...] mesmo com a escravidão abolida, a nação acreditava esmagadoramente na inferioridade inata da “raça negra”. Mesmo entre os abolicionistas, eram poucos os que aceitavam os negros como intelectual e politicamente iguais” (Karnal, 2007, p. 140).

A consolidação dos pressupostos de inferioridade inerente à cor de pele fez parte do que foi disseminado como valores e ideologias estruturantes da sociedade estadunidense e, de muitos modos, tais ideias foram reproduzidas na produção de “O Nascimento de Uma Nação”, longa-metragem que serviu de espelho ao pensamento sociopolítico de uma elite privilegiada, branca, tradicional, conservadora e defensora dos ideais familiares e religiosos cristãos. Em relação aos desdobramentos da Guerra de Secessão, o posicionamento dos representantes dos estados nortistas, vencedores da guerra, interferiram substancialmente na segregação de cor. O sujeito negro foi posto à margem dos centros urbanos e explorado nas áreas de produção agrícola, como exemplo, nas grandes plantações de algodão sulistas. A partir de diferentes perspectivas, os filmes “O Nascimento de uma Nação” e “Dentro de Nossos Portões” visam demonstrar o discurso a respeito da questão racial conflitante na divisão Norte e Sul dos Estados Unidos pós-Guerra Civil.

O ano de 1915 foi marcado pelo lançamento de “O Nascimento de uma Nação” como um divisor de águas para a história do cinema norte-americano. O filme exprimiu intensificações da ideologia dominante discriminatória e segregacionista contra os africanos e seus descendentes em solo americano. Em concordância com essa afirmação, Ferro (1992) elucida o potencial do cinema na capacidade de atingir estruturas da sociedade e, da mesma forma, provocar a ascensão de novas ideologias, na proposição de uma visão de mundo que

---

<sup>9</sup>“Há grande controvérsia sobre a etimologia do termo *raça*. O que se pode dizer com mais segurança é que seu significado sempre esteve de alguma forma ligado ao ato de estabelecer classificações, primeiro, entre plantas e animais e, mais tarde, entre seres humanos. A noção de *raça* como referência a distintas categorias de seres humanos é um fenômeno da modernidade que remonta aos meados do século XVI” (Almeida, 2018, p. 24). Para o aprofundamento do conceito, ver em: BANTON, Michael. A ideia de raça. Lisboa: Edições 70, 1997.

manifesta como válidas as correntes ideológicas dominantes<sup>10</sup>. Schwarzinger, ao se debruçar sobre a trajetória de vida<sup>11</sup> de D. W. Griffith, afirma que:

A opinião do diretor do filme, [...] se confunde com o próprio filme. [...] seu pai foi um soldado confederado, portanto esteve do lado perdedor da Guerra de Secessão, e sua impressão sobre os negros como pessoas inferiores foi fortemente influenciada por essas experiências (Schwarzinger, 2018, p. 3).

Portanto, a produção de “O Nascimento de uma Nação” expressou a maneira pela qual os conflitos raciais estadunidenses justificaram a narrativa patriota ao colocar a imagem do sujeito negro como subalterno, violento e caótico.

A exclusão era a percepção mais comum que o negro sentia em relação à sociedade na qual estava inserido. Práticas de violência física e moral, degradação econômica, vítimas de um sistema de justiça tendencioso, eram algumas das situações que os negros precisavam enfrentar. É nesse contexto de reformulação e reafirmação de valores que se instaura um conjunto de artifícios legais que procurou limitar o progresso e as aspirações do grupo afro-americano (Nascimento, 2019, p. 105).

De forma avessa ao que foi exposto no “O Nascimento de uma nação”, a imagem do negro enquanto sujeito político e ativo na construção da história é demonstrada em “Dentro dos Nossos Portões”. O filme, enquanto peça de um movimento voltado ao protagonismo da população negra, buscou relatar reivindicações de cunho racial, tirando da subalternidade a participação do negro na construção da história dos Estados Unidos. Por meio da investigação desses dois filmes que compõem o *corpus* documental dessa pesquisa, pretende-se abordar os discursos predominantes sobre as relações raciais; como grupos considerados socialmente marginalizados exploraram os recursos cinematográficos e, de muitos modos, como usaram tais recursos de maneira amplificadora de suas vozes e de suas resistências. Os filmes, importantes instrumentos de interpretação e espelhamento da sociedade, portanto, trouxeram consigo características que a pesquisa pretende investigar, questionar e, minimamente, colaborar para o debate bibliográfico.

O presente artigo, por conseguinte, busca discorrer a respeito de como a produção de “O Nascimento de Uma Nação” reproduz uma expressão genérica da ideologia dominante.

---

<sup>10</sup> FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

<sup>11</sup> A historiadora reitera o problema do racismo na sociedade norte-americana e na mentalidade da época, com a representação do negro como pouco ou não civilizado e desprovidos de inteligência. Ver: SCHWARZINGER, Camila Biasotto de Araújo. A representação dos negros e negras no cinema: três momentos norte-americanos. XXIV Encontro Regional da ANPUH-São Paulo. 2018. Disponível em: [https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1525451806\\_ARQUIVO\\_congressoanpuh.pdf](https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1525451806_ARQUIVO_congressoanpuh.pdf).



Para embasamento desta indagação, foi necessário o entendimento das relações raciais expressas em ambos os filmes, por meio do suporte da bibliografia especializada na temática, além da apreensão do recorte historiográfico retratado nas produções cinematográficas. Ademais, foi explorado o lugar de ocupação da produção fílmica negra no contexto estadunidense no início do século XX.

### **Tentativa de resgate do passado em “O Nascimento de Uma Nação”**

“O Nascimento de uma Nação” é um longa-metragem mudo e em preto e branco, lançado no dia 8 de fevereiro de 1915. Dirigido por D. W. Griffith (1875-1948) e roteirizado por Frank E. Woods (1860-1939), a produção foi baseada no romance de Thomas Dixon Jr. (1864-1946), denominado “The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan” (1905). Anna Siomopoulos expressa que:

Como uma conquista estética e uma intervenção cultural e política, o infame filme supremacista branco de Griffith tem um lugar na história do cinema de Hollywood. Nas histórias da estética do filme de Hollywood, *The Birth of a Nation* é frequentemente citado como o primeiro filme de longa-metragem de Hollywood e como o culminar dos esforços de Griffith para estabelecer um conjunto de regras de edição de continuidade também contam uma história coerente de um bem e mal. (Siomopoulos, 2006, p. 112, tradução nossa)<sup>12</sup>.

No mesmo artigo, a autora ainda assegura que

Em “O Nascimento de uma Nação”, Griffith usa todas estas estratégias cinematográficas para contar a história politicamente acusada de uma honorável família branca do Norte que as circunstâncias históricas têm colocado contra uma igualmente honrosa família branca do Sul em benefício de grupos sociais violentos e negros e figuras políticas (Siomopoulos, 2006, p. 112, tradução nossa)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> “As both an aesthetic achievement and a cultural and political intervention, Griffith's infamous white supremacist film has a place in the history of Hollywood cinema. In histories of the aesthetics of Hollywood film, *The Birth of a Nation* is often cited as the first feature-length Hollywood film and as the culmination of Griffith's efforts to establish a set of rules of continuity editing too tell a coherent story of a good and evil (Siomopoulos, 2006, p. 112” (SIOMOPOULOS, ANNA. “The Birth of a Black Cinema: ‘Race, Reception, and Oscar Micheaux’s’ Within Our Gates.” *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 6, no. 2, University of Minnesota Press, 2006, pp. 111–18, <http://www.jstor.org/stable/41167256>, p. 112).

<sup>13</sup> “In *The Birth of a Nation*, Griffith uses all of these cinematic strategies to tell the politically charged story of an honorable Northern white family that historical circumstances have pitted against an equally honorable Southern white family to the benefit of violent, black social groups and political figures” (SIOMOPOULOS, ANNA. “The Birth of a Black Cinema: ‘Race, Reception, and Oscar Micheaux’s’ Within Our Gates.” *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 6, no. 2, University of Minnesota Press, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41167256>, p. 112)

Para compreender os recursos estratégicos de persuasão da opinião pública usados no filme é importante entender seu enredo. A obra cinematográfica parte da narrativa de vida de duas famílias durante o período que compreende a Guerra de Secessão<sup>14</sup> (1861-1865) e a decorrente Reconstrução<sup>15</sup> nos Estados Unidos (1865-1877). A primeira parte apresenta o cenário da Guerra da Secessão; já a segunda, o processo de Reconstrução. Na análise das nuances e ideologias<sup>16</sup> retratadas, é necessário abarcar seu roteiro, mesmo que de forma sucinta.

De início, são representadas duas famílias no contexto de pré-guerra: os Stoneman (abolicionistas do Norte, representados pelas personagens Austin Stoneman e seus três filhos) e os Camerons (escravistas do Sul, família composta por duas filhas e três filhos). No decorrer do longa, os filhos da família Stoneman viajam ao Sul, no intuito de visitar a propriedade dos Camerons. Nesse encontro, algumas paixões ocorrem entre os membros de ambas as famílias. Então, a Guerra de Secessão se inicia, levando os homens para seus respectivos cargos no exército e, sobretudo, nesse momento, o filme engata na expressão de alguns aspectos conflitantes e racistas referentes à população negra.<sup>17</sup>

Seguindo o curso do filme, a propriedade dos Camerons é usurpada e ocorre a tentativa de violência sexual das filhas da família. A milícia de homens negros é relacionada como mandante desse ato atroz e impedidos, através de um ato herói, pelos soldados confederados. Durante o desenrolar da guerra, alguns membros das famílias são feridos e mortos. A figura de Abraham Lincoln (1809-1865) aparece no filme como a de um político conciliador do pós-guerra. Contudo, é assassinado por um partidário da Confederação no Teatro Ford.

---

<sup>14</sup> Para averiguação das linhas historiográficas sobre a Guerra de Secessão: MARTIN, André Roberto. Guerra de secessão. In: História das guerras [S.l: s.n.], 2006.

<sup>15</sup> Para aprofundamento, ver: ANDERSON, William G. Progressivism: An Historiographical Essay. In: The History Teacher, v. 6, n. 3, May 1973, p. 427-452 e RODGERS, Daniel T. In Search of Progressivism. In: *Reviews of American History*, v. 10, n. 4, Dec. 1982, p. 113-132.

<sup>16</sup> “O termo ‘ideologia’ aparece pela primeira vez na França, após a Revolução Francesa (1789), no início do século XIX, em 1801, no livro de Destutt de Tracy, “*Eléments d'Idéologie*” (Elementos de Ideologia), juntamente com o médico Cabanis, com De Gérando e Volney, Destutt de Tracy pretendia elaborar uma ciência da gênese das idéias, tratando-as como fenômenos naturais que exprimem a relação do corpo humano, enquanto organismo vivo, com o meio ambiente. Embora uma teoria sobre as faculdades sensíveis, responsáveis pela formação de todas as nossas idéias: querer (vontade), julgar (razão), sentir (percepção) e recordar (memória)”. Para aprofundamento acerca do conceito utilizado no presente artigo, ver: CHAUI, Marilena. O que é ideologia. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 25.

<sup>17</sup> É indispensável ressaltar aqui que todos os atores que interpretaram os sujeitos negros escravizados ilegalmente, os libertos e os livres são atores brancos pintados de tinta preta.

O debate sobre a escravidão, sem sombras de dúvida, seria a grande questão das eleições de 1860. [...] A maior parte dos sulistas ficou irritada com a eleição de Lincoln, visto por eles como um verdadeiro abolicionista. Já alguns nortistas o viam como conservador, na medida em que não defendia abertamente uma luta para terminar com o regime escravista, embora o condenasse como um grande erro da humanidade (Fernandes, 2007, p. 130).

A primeira parte da produção cinematográfica acaba com o fim da guerra e a tentativa de punição dos danos causados pelos sulistas. Já a segunda parte tem por foco a Reconstrução do país, período no qual grande parte da sociedade estadunidense estava em busca de melhores oportunidades de vida e, paralelamente a essa realidade, via-se crescer o processo de segregação racial. Assim, foram estruturadas diversas medidas legislativas destinadas a privar a população negra dos direitos atribuídos àqueles considerados cidadãos. Segundo Carlos Alexandre da Silva Nascimento:

A exclusão era a percepção mais comum que o negro sentia em relação à sociedade na qual estava inserido. Práticas de violência física e moral, degradação econômica, vítimas de um sistema de justiça tendencioso, eram algumas das situações que os negros precisavam enfrentar. É nesse contexto de reformulação e reafirmação de valores que se instaura um conjunto de artifícios legais que procurou limitar o progresso e as aspirações do grupo afro-americano. Conhecidas como Leis Jim Crow, essa complexa rede de segregação tinha por fundamentação preceitos raciais que vigoraram de meados de 1880 até a segunda metade de 1960. Embora seja mais relacionada à segregação de afro-americanos, outros elementos da população, como nativo-americanos e latino-americanos, também foram vítimas de suas práticas. Ainda que esse fenômeno existisse por todo o país, esteve mais relacionado às práticas discriminatórias e excludentes que vigoravam na região sul, onde se concentrava a maior parcela da população negra, abrangendo aproximadamente 90 por cento do total (Nascimento, 2019, p. 105).

Ainda na segunda parte do filme, são reforçados os estereótipos atribuídos à população negra, como as posturas imorais em eleições por meio de fraudes, além de avigorar tendências da cor de pele como o vício da embriaguez, baderna e tomada do poder – realçando a falácia de que a população branca sulista seria refém da brutalidade e violência negras. Uma das partes mais violentas expostas no filme enfatiza a personagem Gus, ex-escravizado ilegal e matador de aluguel profissional, como um maníaco sexual e perseguidor de mulheres brancas. Observa a intelectual Angela Davis que:

Na história dos Estados Unidos, a acusação fraudulenta de estupro se destaca como um dos artifícios mais impiedosos criados pelo racismo. O mito do estuprador negro tem sido invocado sistematicamente sempre que as

recorrentes ondas de violência e terror contra a comunidade negra exigem justificativas convincentes (Davis, 2017, p. 172).

A mensagem passada em “O Nascimento de uma Nação” é a de que o período progressista de Reconstrução dos Estados Unidos foi uma catástrofe. Os afro-americanos jamais poderiam ser inseridos na sociedade com igualdade. Nesse sentido, as ações da Ku Klux Klan<sup>18</sup> foram justificadas por uma lógica que pretendia o restabelecimento dos bons costumes e valores da família tradicional cristã e tais ações foram realçadas no filme por meio dos comportamentos atrelados aos “bons costumes” dos “homens bons”, sendo vinculados à cor de pele branca. A imagem do homem branco, logo, foi atrelada à honra e à defesa da nação. Alguns outros símbolos honrosos ligados à população branca retomavam os ideais de ordem, esperança e laços familiares. É imprescindível perceber as influências no entretenimento acerca da internalização de representações estereotipadas de grupos marginalizados na sociedade, a exemplo das representações de negros reproduzidas a partir de visões eugenistas. A figuração do sujeito negro enquanto passivo às ordens (já que se perpetuava a ideia de violência e selvageria inerente à raça) foi determinante na manutenção e solidificação do imaginário racista.

O debate acerca da escravidão africana nos Estados Unidos, como se observou até então, perpassou os ideais expostos em “O Nascimento de uma Nação”. Devido à diversidade dos temas abordados no filme, cabe aqui a observação sobre o enaltecimento da escravidão norte-americana e, de tal forma, a justificação da discriminação social. Torna-se necessária a discussão sobre as leis segregacionistas no país, como heranças da institucionalização da escravidão e brutalidade jurídica que atingiu a população afro-americana. Luis Estevam Fernandes, ao se debruçar sobre as leis de segregação racial estadunidenses, assevera a observação de que “Leis de segregação racial haviam feito breve aparição durante a reconstrução, mas desapareceram até 1868”. (Fernandes, 2017, p. 145). Todavia, em seguida a esse recorte historiográfico, adotou-se a primeira Lei Jim Crow<sup>19</sup>, em que se determinava o afastamento entre a população negra e a população branca em locais públicos.

À vista disso, foram aplicadas também diferenciações de tratamento pelos quesitos da cor nas instituições de ensino nos anos finais do século XIX. Com tais implicações segregacionistas, a corrente extremista *Ku Klux Klan*, criada em finais da década de 1860 e

---

<sup>18</sup> BAUDOUIN, Richard. *Ku Klux Klan: A History of Racism and Violence*. 6ª Edição. Montgomery, AL: The Southern Poverty Law Center, 2011.

<sup>19</sup> Para maior aprofundamento, ver em: PACKARD, Jerrold M. *American Nightmare: The History of Jim Crow*. Nova York: St. Martins Press, 2002.

pintada por Griffith como uma “sociedade do bem”, retomou suas atividades após o reforço de sua “boa imagem” no longa-metragem. Uma das práticas mais periódicas do grupo extremista foram os linchamentos<sup>20</sup> contra a população negra, sempre em nome da moralidade e apoiada pela falaciosa ideia de que o sujeito negro é associado à inata selvageria sexual. Sobre a institucionalização do estupro na história dos Estados Unidos, Davis retoma a escravidão e sua relação de coerção social entre o senhor e suas escravizadas ilegais:

A escravidão se sustentava tanto na rotina do abuso sexual quanto no tronco e no açoite. Impulsos sexuais excessivos, existentes ou não entre os homens brancos como indivíduos, não tinham nenhuma relação com essa verdadeira institucionalização do estupro. A coerção sexual, em vez disso, era uma dimensão essencial das relações sociais entre o senhor e a escrava. Em outras palavras, o direito alegado pelos proprietários e seus agentes sobre o corpo das escravas era uma expressão direta de seu suposto direito de propriedade sobre pessoas negras como um todo (Davis, 2017, p. 184).

Da maneira similar, a autora ainda assegura que:

O padrão do abuso sexual institucionalizado de mulheres negras se tornou tão forte que conseguiu sobreviver à abolição da escravatura. Estupros coletivos, perpetrados pela Ku Klux Klan e outras organizações terroristas do período posterior à Guerra Civil, tornaram-se uma arma política clara no esforço para inviabilizar o movimento pela igualdade negra (Davis, 2017, p. 184).

A escravidão, assim sendo, foi usada como instituição incontestável de uma elite escravocrata e intelectual para justificar as diferenças então consideradas inatas entre “raças”.

[...] a ideia de que brancos e negros jamais poderiam conviver em harmonia também reforçava a escravidão, na medida em que, segundo essa premissa, nada se poderia fazer com os negros caso ficassem livres. Outro importante fator que pesava contra a possibilidade de abolição da escravatura é que o escravo, mercadoria, já fazia parte do mercado econômico do país (Fernandes, 2007, p. 124).

“O Nascimento de uma Nação”, destarte, foi o longa que levantou discussões a respeito dos direitos humanos, da ideologia nacionalista, da reescrita história e da atuação dos sujeitos nas dinâmicas sociais. Não devemos, contudo, esquecer-nos de que houve

---

<sup>20</sup>“A terrível situação dos negros no Sul, com o aval das autoridades locais e leis específicas, foi reforçada pela violência dos linchamentos. Para manter a supremacia branca, racistas, freqüentemente com a colaboração da polícia e políticos, espancavam, enforcavam ou queimavam os negros suspeitos de crimes, os “atrevidos” ou os que tinham, de algum modo, protestado contra a opressão.” PURDY, Sean. História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI. São Paulo: Editora Contexto, 2007, p. 181.

repercussões desfavoráveis a respeito de como os fatos foram explanados no filme de Griffith. O intelectual Bruce M. Tyler retratou que:

Black Americans have long been plagued by negative images projected by racists who used stereotypes to maintain white supremacy and racial segregation. From the turn of the century, with the emergence of new, mass media techniques, blacks have struggled against negative racial images projected by motion pictures, the stage, literature, and radio. Blacks finally launched an offensive against stereotypes by promoting the emerging 'Harlem Renaissance', which had become evident at the turn of the century. It was a massive effort to project positive black images to break down the racial stereotypes perceived as barriers to freedom and opportunity (Tyler, 1992, p. 3)<sup>21</sup>.

Ao contrário da imagem construída na qual sujeitos negros são naturalmente passivos, ocorreram formações de movimentos e associações que desafiaram o racismo pseudocientífico alavancado no alvorecer do século XX. A exemplo disso, pode-se citar a criação, no ano de 1909, em Nova Iorque, da Associação Nacional para Avanços de Pessoas de Cor (NAACP)<sup>22</sup> e o movimento "Harlem Renaissance"<sup>23</sup>. João Gabriel do Nascimento Nganga constata que o movimento representou:

[...] uma possibilidade de enfrentamento às construções de preconceitos acerca da população negra elaboradas pelos brancos norte-americanos. Foi um momento de auto-escrita, no qual negros e negras utilizaram da literatura, música, pintura e teatro para falarem de si próprios em primeira pessoa, para relatarem seus medos, vitórias, angústias e anseios a partir da perspectiva e subjetividades de quem vivencia esses sentimentos, e não mais pautado pelo olhar de quem está de fora (Nganga, 2019, p. 34).

A partir das exposições feitas, é possível a análise das respostas de "Dentro dos Nossos Portões" ao "O Nascimento de Uma Nação", no que tange o olhar sobre novas

---

<sup>21</sup> "Há muito que os negros americanos são atormentados por imagens negativas projetadas por racistas que usaram estereótipos para manter a supremacia branca e a segregação racial. Desde a viragem do século, com o surgimento de novas técnicas mediáticas em massa, os negros têm lutado contra imagens raciais negativas projetadas pelo cinema, pelo palco, pela literatura e pela rádio. Os negros lançaram finalmente uma ofensiva contra estereótipos, promovendo o emergente "Harlem Renascença", que se tornou evidente na viragem do século. Foi um esforço maciço para projetar imagens negras positivas para quebrar os estereótipos raciais vistos como barreiras à liberdade e oportunidade" (Ver: TYLER, Bruce M. From Harlem to Hollywood: The Struggle for Racial and Cultural Democracy – 1920-1943. New York: Garland, 1992, p. 3).

<sup>22</sup> Originalmente "National Association for the Advancement of Colored People".

<sup>23</sup> "Harlem Renaissance" foi um movimento cultural, artístico e de valorização das pessoas negras e de elementos africanos nas décadas de 1920 e 1930 cujo objetivo era romper com os estereótipos produzidos pelas pessoas brancas sobre afroamericanos. O movimento teve início na cidade de Nova Iorque, mas logo espalhou-se para outras cidades dos Estados Unidos. Para mais informações, ver: SILVA, Carlos Vinicius da. LIMA, Larieli Ceron. de. SOUZA, Marcos Alves. de. "David Griffith's Masterpiece" e os afro-americanos: uma análise acerca da população negra norte-americana da obra cinematográfica 'O Nascimento de uma Nação'. In: ANTUNES, Aline Ferreira (org.). Pluralidade de temas e aportes teórico-metodológicos na pesquisa em história. Ponta Grossa: Atena Editora, 2021, p. 106-115.



possibilidades no retrato da história dos Estados Unidos, por meio da perspectiva do negro como indivíduo atuante na história. O filme, lançado após cinco anos do clássico de Griffith, ilustrou a política de poder e de “raça” na cultura popular americana do século XX.

### **“Dentro dos Nossos Portões” como uma resposta cinematográfica a “O Nascimento de Uma Nação”**

“Dentro dos Nossos Portões” (1920)<sup>24</sup> é um melodrama racial<sup>25</sup> de longa-metragem dirigido por Oscar Micheaux (1884-1951). As sucessões de acontecimentos que constituem a ação principal do filme contam a história da personagem Sylvia Landry (Evelyn Preer), uma professora negra sulista que viaja para Boston em busca de financiamento para a Escola de Piney Woods, no intuito de impedir o seu fechamento. Ao chegar em Boston, ela conhece o Dr. Vivian (Charles D. Lucas), por quem é acudida durante uma tentativa de assalto e, ao longo do filme, os dois desenvolvem um relacionamento amoroso. Posteriormente, Sylvia torna-se amiga da Sra. Warnick, uma rica sufragista que lhe oferece US\$ 50.000 para investir na escola. Mesmo com a quantia arrecadada, Sylvia não permanece no sul do país e retorna para Boston após ser chantageada, devido a uma tragédia passada considerada vergonhosa pela protagonista. Em Boston, a jovem reencontra o Dr. Vivian e o epílogo no filme sugere que ambos se casaram.

O motivo pelo qual Sylvia Landry não permanece no sul do país é retratado como um *flash* de memória entre o reencontro da jovem com o Dr. Landry e o epílogo do filme. Nesses minutos, “Dentro de Nossos Portões” transparece a jovem Sylvia com seus pais e irmão adotivos que atuam como meeiros nas terras de Philip Girdlestone (Ralph Johnson), por quem estão sendo lesados. O pai de Sylvia busca reparação com Girdlestone e inicia-se uma discussão, quando um homem branco raivoso, que também foi lesado pelo proprietário, o assassino. Efrem (E. G. Tatum), servo de Girdlestone, acusa o patriarca Landry de assassinato,

---

<sup>24</sup> É importante enfatizar que o filme foi disponibilizado pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos como edição final de Micheaux e semelhante ao filme lançado em 1920. Contudo, devemos informar ao leitor que o filme foi restaurado e editado diversas vezes. A versão que se encontra disponível foi encontrada na Filmoteca Espanhola setenta anos depois de sua estreia com o nome de *La Negra* e voltou ao país de origem com legendas em espanhol.

<sup>25</sup>Melodrama é uma técnica narrativa que consiste no uso constante do exagero e repetição, apresentação de uma visão dualista do mundo (bem *versus* mal) e apelação aos sentidos dos telespectadores. O melodrama racial americano, técnica utilizada desde o século XIX, centra-se na reunificação das famílias separadas pela escravidão. Ver: GAINES, Jane. “3. Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux”. In: DIAWARA, Manthia (org.). **Black American Cinema**. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 49-70 e GAINES, Jane. “6. Within our Gates: From Race Melodrama to Opportunity Narrative”. In: BOWSER, Pearl et. al. **Oscar Micheaux & His Circle: African-American Filmmaking and Race of the Silent Era**. Bloomington: Indiana University Press, 2016, p. 67-80.

alheia ao que acontece, Sylvia volta para casa em busca de provisões quando é atacada pelo irmão de Girdlestone, Armand. Ambos lutam, até o momento em que Armand encontra uma marca de nascença na jovem e isso atesta a sua paternidade. A legenda do filme afirma que Sylvia é filha de uma união legítima de Armand com uma mulher negra e, posteriormente, a jovem foi adotada pelos Landry's.

O filme “Dentro de Nossos Portões” foi rechaçado tanto pela população branca quanto pela população negra. A Igreja Metodista Episcopal, formada por brancos e negros, em Chicago, prestou queixas contra a exibição do filme para a polícia e para o prefeito da cidade<sup>26</sup>. O primeiro pedido de exibição do filme foi negado, embora o segundo grupo de triagem tenha permitido a exposição da cena. O longa estreou no Vendome Theatre em Chicago, em 12 de janeiro de 1920<sup>27</sup>. De fato, Micheaux tinha constantes problemas para exibir seus filmes devido às censuras da branquitude, ao mesmo tempo em que era acusado pela elite negra em ascensão de “lavar a roupa suja” da “comunidade negra publicamente”<sup>28</sup>. No caso de “Dentro de Nossos Portões”, Jane Gaines aponta que o rechaço ao filme foi por conta da “verdade em demasia”<sup>29</sup>.

A película de Micheaux pode ser interpretada como uma resposta ao filme de Griffith, além de sua antítese. Michelle Wallace (2016) se propõe a analisar os personagens de “Dentro dos Nossos Portões” por meio da crítica ao livro de Donald Bogle (2003)<sup>30</sup>. No filme de Micheaux, as personagens negras são retratadas de maneira diversa tanto em suas ações quanto características físicas, objetivos de vida e caráter. Sylvia é uma mulher instruída que busca educar outras pessoas; Dr. Vivian, seu par romântico, é um médico de bom caráter; o pai de Sylvia é relativamente jovem e carinhoso; enquanto sua mãe, embora seja uma espécie de *mammy*<sup>31</sup>, de maneira nenhuma tem sua humanidade retirada; por fim, o personagem Old Ned pode ser uma reinterpretação do *coon*<sup>32</sup> que, em determinado momento, mostra-se

---

<sup>26</sup> GAINES, Jane. “Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux”. In: DIAWARA, Manthia (org.). Black American Cinema. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 49.

<sup>27</sup> GAINES, op. cit., p. 49.

<sup>28</sup> SIOMOPOULOS, op. cit., p. 114.

<sup>29</sup> GAINES, op. cit., p. 50.

<sup>30</sup> BOGLE, Donald. Toms, coons, mulattoes, mammies, & bucks: an interpretive history of Blacks in American films. Nova Iorque e Londres: Continuum, 4ª ed., 2003.

<sup>31</sup> “Mammy” é um estereótipo presente na comédia norte-americana, seja no cinema ou no teatro. É caracterizada por uma mulher negra, gorda e mau-humorada. Contudo, quando se insere em uma família branca, é caracterizada pela sua docilidade, bondade e bom-humor. Ver: BOGLE, Donald. “Black Beginnings: from ‘Uncle’s Tom Cabin’ to ‘The Birth of a Nation’”. In: \_\_\_\_\_. Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks: an interpretive history of Blacks in American films. Nova Iorque e Londres: Continuum, 4ª ed., 2003, p. 9.

<sup>32</sup> “Coon” é outro estereótipo presente na comédia norte-americana. O *coon* pode ser dividido em três tipos: o *pickaninny*, uma criança de olhos esbugalhados e cabelos arrepiados; o *coon* puro, caracterizado pela loucura, insegurança, preguiça e jocosidade; e o *Tio Remus*, caracterizado pela ingenuidade e comicidade. Ver: BOGLE, Donald. “Black Beginnings: from ‘Uncle’s Tom Cabin’ to ‘The Birth of a Nation’”. In: \_\_\_\_\_. Toms, coons,



solícito aos seus empregadores brancos e, quando está sozinho, expressa sobriedade e receio em mostrar-se verdadeiramente por medo de uma punição mortal<sup>33</sup>.

Acerca das diferenças de cor entre a população negra, os vistos como mais educados são aqueles que possuem tez mais clara. Embora à primeira vista possa parecer uma atitude racista por parte do diretor, Wallace (2016) afirma que tal representação não é tão irreal na estrutura de classes dos Estados Unidos no século XX e que muitos atores negros tinham a pele clara, portanto, Micheaux escalou aqueles que tinha a sua disposição. Por fim, é possível que o uso de negros de pele clara no filme para retratá-los de forma positiva seja uma tentativa de refutar Griffith de que mulatos<sup>34</sup> eram maliciosos<sup>35</sup>. Em suma:

Em resposta à afirmação de Griffith e Dixon de que os negros são ignorantes e mal orientados, Micheaux mostra-os como estudiosos, sempre a ler e desejosos da educação. Em resposta à afirmação de Griffith de que os homens negros são indisciplinados e têm apetites sexualmente insaciáveis por mulheres brancas, Micheaux contrapõe que a maioria dos negros - sejam da classe trabalhadora ou educados - são trabalhadores, disciplinados e sujeitos aos caprichos sexuais de uma classe descontrolada de aristocratas brancos do sul. Mesmo os negros maus de Micheaux não são animais ou crianças; eles são astutos parentes desonestos de Brer Rabbit que cuidadosamente perseguem engano para proveito pessoal. Além disso, cada criminoso negro é contrariado com um retrato de um antídoto engenhoso e ético, como o detetive da polícia e o médico com quem Sylvia acaba por casar (Wallace, 2016, p. 64, tradução nossa)<sup>36</sup>.

De fato, uma das cenas mais emblemáticas do filme é a tentativa de estupro de Sylvia por seu próprio pai, Armand Gridlestone. A cena não serve apenas para desmentir o filme de Griffith, onde Gus é retratado como maníaco sexual que tenta estuprar uma mulher branca, mas como evidência de que, na realidade, foram homens brancos que estupraram mulheres

---

mulattoes, mammies, and bucks: an interpretive history of Blacks in American films. Nova Iorque e Londres: Continuum, 4ª ed., 2003, p. 7-8.

<sup>33</sup> WALLACE, Michele. "5. Oscar Micheaux's Within Our Gates: The Possibilities for Alternative Visions". In: BOWSER, Pearl et. al. Oscar Micheaux & His Circle: African-American Filmmaking and Race of the Silent Era. Bloomington: Indiana University Press, 2016, p. 53-66.

<sup>34</sup> "Mulato" é o termo utilizado tanto no filme quanto nos capítulos utilizados no artigo para fazer referência aos negros de pele negra.

<sup>35</sup> WALLACE, op. cit., p. 62-63.

<sup>36</sup> "In response to Griffith's and Dixon's assertion that blacks are ignorant and misguided, Micheaux shows them as studious, always reading and desirous of education. In response to Griffith's assertion that black men are undisciplined and have sexually unquenchable appetites for white women, Micheaux counters that most blacks - whether working-class or educated - are hardworking, disciplined, and subject to the sexual whims of an out-of-control class of southern white aristocrats. Even Micheaux's bad blacks are not animals or children; they are cunningly devious kin of Brer Rabbit who mindfully pursue deception for personal gain. Also, each criminal black is countered with a portrayal of a resourceful, ethical antidote, such as the police detective and the doctor whom Sylvia ultimately marries (Ver: WALLACE, Michele. "5. Oscar Micheaux's Within Our Gates: The Possibilities for Alternative Visions". In: BOWSER, Pearl et. al. Oscar Micheaux & His Circle: African-American Filmmaking and Race of the Silent Era. Bloomington: Indiana University Press, 2016, p. 64).

negras desde o começo da escravidão estadunidense. Para Jane Gaines, tal cena de Micheaux é bem sensível às questões de raça, gênero e sexualidade<sup>37</sup>.

O *flashback* de “Dentro dos Nossos Portões” também é composto por cenas de linchamento. No imaginário popular norte-americano, o linchamento é uma punição contra os homens negros acusados de estuprar mulheres brancas, como está retratado no filme “O Nascimento de uma Nação”. Historicamente, contudo, o linchamento contra pessoas negras ocorre como um tipo de justiça aplicada fora dos parâmetros da lei, na forma de punições brutais, como enforcamentos e incineração, cujas causas são fenômenos históricos diversos, embora tenham sua base no racismo sistêmico e estrutural. É possível, assim, identificar mudanças sociais durante os anos 1920 capazes de criar um clima propício para o linchamento de pessoas negras: “[...] a extensão dos direitos de voto aos homens negros e a questão dos votos das mulheres; retornando veteranos da Primeira Guerra Mundial à procura de emprego; Concorrência negra para empregos e sucessos econômicos negros; e relações sexuais interracialis consensuais.” (Gaines, 1993, p. 54, tradução nossa)<sup>38</sup>.

O linchamento tinha motivações indiscriminadas, ou seja, pouco importava se o acusado do crime fosse encontrado ou sequer fosse culpado. Micheaux faz essa crítica e acusação quando Efrem, servo de Girdlestone, é linchado pelos brancos raivosos mesmo quando acusa a família Landry de ter matado o proprietário. Diferentemente do filme de Griffith, os brancos do sul são retratados como primitivos e animalescos<sup>39</sup>.

Nos casos de tentativa de estupro de Sylvia e nos casos de linchamento, ambos não respondem apenas ao filme “O Nascimento de uma Nação”:

Ainda mais pertinente, o paralelismo da violação e as cenas de linchamento afirmam a ligação histórica entre a violação da mulher negra e o linchamento do homem negro, a dupla reação do período de Reconstrução à faceção do pesadelo de Whites de votar e possuir propriedade (Gaines, 1993, p. 60, tradução nossa)<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> GAINES, op. cit., p. 60.

<sup>38</sup> “[...] the extension of voting rights to Black men and the question of votes for women; returning World War I veterans seeking jobs; Black competition for jobs and Black economic successes; and consensual interracial sexual relations” GAINES, Jane. “Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux”. In: DIAWARA, Manthia (org.). Black American Cinema. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 49-70. In: E.H.Net Encyclopedia. Edited by Robert Whaples. January 14, 2002, p. 54).

<sup>39</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>40</sup> “Even more pertinently, the parallellism of the rape and the lynching scenes assert the historical connection between the rape of Black woman and the lynching of the Black man, the double reaction of the Reconstruction period to White’s nightmare vission of Blacks voting and owning property” (GAINES, Jane. “Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux”. In: DIAWARA, Manthia (org.). Black American Cinema. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 49-70. In: E.H.Net Encyclopedia. Edited by Robert Whaples. January 14, 2002, p. 60)

A crítica à violência perpetrada pela elite embranquecida não faz com que o filme de Micheaux vitimize a população negra indiscriminadamente e nem tem a função de tornar monstruosa a população branca como um todo. Na realidade, a intenção é outra. Gaines (1993) aponta que a crítica de Micheaux à sociedade branca norte-americana é feita de forma indireta, contudo, direcionada à sociedade de maneira geral, no momento em que aponta a traição cometida por personagens como Efrem, Larry, Old Ned e Alma. Para Micheaux, são as más ações cometidas por negros contra o seu próprio povo que os impedem de alcançar avanços<sup>41</sup>.

Por fim, o diretor afro-americano preocupa-se, de forma similar, com os problemas do pós-Reconstrução. Entre eles, encontram-se: a educação, a empregabilidade e as oportunidades sociais para a população negra. Como dramatizado em “Dentro dos Nossos Portões”, aqueles que estudam são capazes de alcançar lugares que lhes pertencem por direito, não apenas pelo fato de ascensão da classe social, já que ainda persistam empecilhos causados tanto por seus semelhantes quanto por outro grupo racializado<sup>42</sup>.

### Considerações finais

A produção de “Dentro de Nossos Portões” não tem por foco principal desmentir cena por cena o filme de Griffith, entretanto, demonstra uma outra versão da figuração do negro norte-americano: aquele preocupado com a educação e dedicado ao trabalho. Dessa forma, o filme de Micheaux apresenta uma narrativa contrária à de “O Nascimento de Uma Nação”. Não é objetivo do artigo apresentar juízos de valor a respeito da análise dos filmes, no que concerne a uma narrativa afro-americana “bondosa” em detrimento de uma “euro-americana maléfica”, pois, como pode-se observar, o diretor do filme de 1920 representou as personagens de ambas as identidades raciais com diferentes caracteres.

Seguindo as prerrogativas de Marc Ferro a respeito dos estudos envolvendo a pesquisa cinematográfica, é possível incluir que o *corpus* documental analisado descreve e retrata, partindo de óticas diferentes, os traços de domínio de uma contra-história da sociedade estadunidense. A supremacia branca, o fator religioso expressivo, a vida política, cultural e social, a persistência de segregação social e a violência pelos quesitos da cor são pontos centrais tratados em “O Nascimento de uma Nação” e, de formas distintas, confrontados em

---

<sup>41</sup> GAINES, Jane. “Within our Gates: From Race Melodrama to Opportunity Narrative”. In: BOWSER, Pearl et. al. Oscar Micheaux & His Circle: African-American Filmmaking and Race of the Silent Era. Bloomington: Indiana University Press, 2016, p. 67, 78-80.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 67.

“Dentro de Nossos Portões”. Karnal, assim, leva em conta que “heróis” eram criados, a partir, é claro, de referências na realidade. Eles se tornaram símbolos de uma geração de pessoas, por conter, em suas imagens, traços, trajetórias, valores que de algum modo se ligavam à grande maioria” (Karnal, 2007, p. 127).

Houve, por conseguinte, a necessidade de se criar novos heróis. O ativismo político e em torno das questões raciais no audiovisual ainda representam potenciais fontes históricas que auxiliam pesquisadores historiadores na busca por um melhor tratamento dos sujeitos sociais em suas atuações no tempo. Partindo desse pressuposto, afirma Sheila Schvarzman que

[...] a partir do cinema, foi possível mostrar as virtualidades de uma história crítica em seus pressupostos, que se faz contrapondo os documentos, pela tensão que se estabelece entre eles: múltipla e multifacetada (Schvarzman, 2015, p. 191).

Assim como o “Harlem Renaissance” e a NAACP, outras instituições foram criadas nos Estados Unidos e desempenharam um trabalho ativo de resistência às afirmativas expostas em “O Nascimento de uma Nação” referentes às narrativas preconceituosas, racistas e excludentes expostas no longa-metragem. Nos campos da literatura, da música, do teatro e da pintura, a população negra estadunidense encontrou brechas de atuação e enfrentamento das construções que lhe impedia acesso às suas próprias histórias e, mais do que isso, ao protagonismo de suas próprias vidas. Ou seja, ocorreu a necessidade de elaboração de identidades para os sujeitos negros, distantes das características estereotipadas forjadas no recorte historiográfico abordado. De acordo com a historiadora Tânia Regina de Luca, especialista na pesquisa sobre a imprensa, entre as décadas finais do XIX e os primeiros decênios da centúria seguinte, as interpretações a respeito do passado

[...] estão sempre abertas a outras possibilidades de compreensão, o que significa que a História pode estar sempre sendo reescrita. Assim, qualquer evento pretérito pode ser revisitado, originando uma nova investigação se novos documentos ou vestígios forem encontrados e se novas perguntas - a partir de novas preocupações do tempo presente - forem feitas às fontes históricas (De Luca, 2020, p. 9).

Ademais, as fontes aqui analisadas podem ser ainda exploradas seguindo diferentes perspectivas teórico-metodológicas no trato dos eixos da historiografia da escravidão

estadunidense, além das áreas que abrangem a pesquisa no campo do estudo das produções e ferramentas do audiovisual.

### Fontes

DENTRO dos nossos portões. Diretor: O. Micheaux. EUA. 1920. Preto e branco. 80 min. Título original: Within Our Gates.

O NASCIMENTO de uma nação. Diretor: D.W. Griffith. EUA. 1915. Preto e branco. 155 min. Título original: The Birth of a Nation.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ANDERSON, William G e RODGERS, Daniel T. Progressivism: An Historiographical Essay. In: The History Teacher, v. 6, n. 3, May 1973, p. 427-452 In Search of Progressivism. In: **Reviews of American History**, v. 10, n. 4, Dec. 1982, p. 113-132.

BAMBA, Mahomed (org.). **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso**. 1º ed. Salvador: EDUFBA, 2013. BANTON, Michael. **A ideia de raça**. Lisboa: Edições 70, 1997.

BAUDOIN, Richard. **Ku Klux Klan: A History of Racism and Violence**. 6ª Edição. Montgomery, AL: The Southern Poverty Law Center, 2011.

BAUER, Caroline Silveira e NICOLAZZI, Fernando Felizardo. O historiador e o falsário: Usos públicos do passado e alguns marcos da cultura histórica contemporânea. **Varia História** [online]. 2016, v. 32, n. 60 [Acessado 4 outubro 2022], pp. 807-835. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0104-87752016000300009>>. ISSN 1982-4343. <https://doi.org/10.1590/0104-87752016000300009>.

BAZIN, A. **O cinema**. Ensaios. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora UNICAMP, 2017. CHAUI, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BOGLE, Donald. **Toms, coons, mulattoes, mammies, & bucks: an interpretive history of Blacks in American filmes**. Nova Iorque e Londres: Continuum, 4ª ed., 2003.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2017.

FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinicius de. “Os EUA no século XIX”, p. 99-172. PURDY, Sean. “O século americano”, p. 173-276. In: KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

GAINES, Jane. “Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux”. In: DIAWARA, Manthia (org.). *Black American Cinema*. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 49-70. In: **E.H.Net Encyclopedia**. Edited by Robert Whaples. January 14, 2002.

GAINES, Jane. “Within our Gates: From Race Melodrama to Opportunity Narrative”. In: BOWSER, Pearl et. al. **Oscar Micheaux & His Circle: African-American Filmmaking and Race of the Silent Era**. Bloomington: Indiana University Press, 2016, p. 67-80.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema - Um Debate Metodológico. **Revista Estudos Históricos**. Vol 5, no 10. 1992. Disponível para consulta em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940>

LUCA, Tânia Regina de. **Práticas de Pesquisa em História**. Ed. 1. Editora Contexto, 2020.

MALONEY, Thomas. “African Americans in the Twentieth Century”. **E.H.Net Encyclopedia**, edited by Robert Whaples. January 14, 2002. URL <http://eh.net/encyclopedia/african-americans-in-the-twentieth-century/>.

NASCIMENTO, Carlos Alexandre da Silva. **Representando o “Novo” Negro Norte-Americano: W. E. B. Du Bois e a Revista The Crisis, 1910-1920**. Dissertação de Mestrado em História Social, FFLCH-USP, São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. Uma Era de contradições: segregação e resistência afro-americana no período progressista, 1890-1920. **Revista Eletrônica Da ANPHLAC**, v. 27, n. 103, p. 103-143, ago./dez., 2019. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/3434/2805>.

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. **O ativismo negro por meio do cinema: ações e representações dentro e fora das telas**. 2019. 199 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

PACKARD, Jerrold M. **American Nightmare: The History of Jim Crow**. Nova York: St. Martins Press, 2002.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**, abril de 2009.

PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: Histoire parallèle e a emergência do discurso do outro. **Artcultura**, v. 15, n. 26, 26 fev. 2015.

SCHWARZINGER, Camila Biasotto de Araújo. A representação dos negros e negras no cinema: três momentos norte-americanos. **XXIV Encontro Regional da ANPUH-São Paulo**. 2018. Disponível em:



[https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1525451806\\_ARQUIVO\\_congressoanpuh.pdf](https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1525451806_ARQUIVO_congressoanpuh.pdf) .

SIOMOPOULOS, ANNA. “The Birth of a Black Cinema: ‘Race, Reception, and Oscar Micheaux’s’ Within Our Gates.” *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 6, no. 2, University of Minnesota Press, 2006, pp. 111–18, <http://www.jstor.org/stable/41167256>.

*The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 6, no. 2, University of Minnesota Press, 2006.

SOUTHERN, David W. **The progressive era and race: reaction and reform, 1900-1917**. Wheeling, Ill.: Harlan Davidson, Inc., 2005.

STEPHENS, Judith L. Racial Violence and Representations: Performance Strategies in Lynching Dramas of 1920s. In: **African American Review**, v. 33, n.4, winter 1999, p. 655-671.

TYLER, Bruce M. **From Harlem to Hollywood: The Struggle for Racial and Cultural Democracy – 1920-1943**. New York: Garland, 1992.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaios sobre a análise filmica**. São Paulo: Papyrus, 2002.

WALLACE, Michele Faith. The Good Lynching and “The Birth of a Nation”: Discourses and Aesthetics of Jim Crow. **Cinema Journal**, Texas, vol. 43, n. 1, pp. 85-104, 2003.

---

“5. Oscar Micheaux’s Within Our Gates: The Possibilities for Alternative Visions”. In: BOWSER, Pearl et. al. **Oscar Micheaux & His Circle: African-American Filmmaking and Race of the Silent Era**. Bloomington: Indiana University Press, 2016.

ZIZEK, Slavoj. O espectro da ideologia; ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado (Notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj (Org.). **Um Mapa da Ideologia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2007.



**“David Griffith’s Masterpiece” e a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP): a recepção afro-americana e a disputa pela história<sup>1</sup>**

**“David Griffith’s Masterpiece” and the *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP): African-American reception and the dispute over history**

Carlos Vinicius da SILVA<sup>2</sup>  
Larieli Ceron de LIMA<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem por cenário o contexto político de segregação racial do início do século XX nos Estados Unidos, período do lançamento de uma das principais obras do cinema clássico “O Nascimento de Uma Nação” de David Griffith. Tem por objetivo identificar o impacto do longa, sua consonância com ideais racistas perpetrados no contexto e analisar a recepção da população afro-americana e suas mobilizações sobretudo a partir das ações daquela que se identifica como uma das principais associações da população negra no período: a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP). Parte assim da identificação de uma disputa entre estes dois personagens pela narrativa histórica da Guerra Civil e do Período de Reconstrução e de construção e consolidação de identidades em um momento histórico que tem por pano de fundo a alta de linchamento e violência contra a população afro-americana e elaboração do arcabouço teórico de movimentos negros sobre os direitos civis.

**Palavras-chave:** “O Nascimento de Uma Nação”; NAACP; População afro-americana; Movimentos negros.

**Abstract:** The present work has as its scenario the political context of racial segregation in the beginning of the 20th century in the United States, the period of the release of one of the main works of classic cinema “The Birth of a Nation” by David Griffith. It aims to identify the impact of the feature, its consonance with racist ideals perpetrated in the context and to analyze the reception of the afro-american population and its mobilizations, especially from the actions of what identifies itself as one of the main associations of the black population in the period: the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). Thus, it starts from the identification of a dispute between these two characters over the historical narrative of the Civil War and the Reconstruction Period and the construction and consolidation of identities in a historical moment that has as a backdrop the increase in lynching and violence against the afro-american population and elaboration of the theoretical framework of black movements of civil rights.

**Keywords:** “The Birth of a Nation”; NAACP; African-american; Black movements.

---

<sup>1</sup>O presente artigo se apresenta como desdobramento do trabalho já publicado, intitulado “David Griffith’s Masterpiece e os afro-americanos: uma análise acerca da recepção da população negra norte-americana da obra cinematográfica ‘O Nascimento de Uma Nação’.” (Silva; Lima; Souza, 2021). A pesquisa e o desenvolvimento do artigo foram realizados no momento em que os dois autores, ainda graduandos do curso de bacharelado e licenciatura em História, compunham na função de bolsistas, o Programa de Educação Tutorial (PET) História/UNESP sob orientação do professor Doutor Marcos Alves de Souza.

<sup>2</sup>Graduado em Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, campus de Franca. Email para contato: carlos.vinicius@unesp.br

<sup>3</sup>Mestranda do Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, campus de Franca e bolsista CAPES. Email para contato: larieli.lima@unesp.br

## Introdução

Ao final da Guerra de Secessão, evento fundamental para a compreensão da história norte-americana e cenário da obra “O Nascimento de Uma Nação” (1915) de David Griffith, as emendas constitucionais que dela resultam, a se destacar a Décima Quinta<sup>4</sup>, passam a proibir as restrições de direito ao voto baseadas em argumentos de raça. A partir desse momento, afro-americanos se apresentam como uma importante maioria votante na região Sul, como nos estados do Mississippi, Louisiana e Carolina do Sul, onde as taxas de registro para voto entre negros cresce mais de 90% (Levitsky; Zibblatt, 2018). É neste contexto, entre 1885 e 1908, que os estados pós-confederados, já tendo seus territórios marcados pelas leis de segregação<sup>5</sup>, passam a desenvolver constituições e leis eleitorais com o objetivo de restringir o direito ao voto dessa mesma população.

Como resposta a esse movimento, funda-se em 1909, pela associação de brancos liberais e negros intelectuais, a primeira organização moderna estadunidense pela busca ao reconhecimento dos direitos civis<sup>6</sup>, a *National Association for the Advancement of Colored People*<sup>7</sup> (NAACP). Negligenciada pela historiografia e duramente criticada por boa parte dos movimentos negros que a sucedem<sup>8</sup> em razão da sua composição interracial e estratégias, a organização surge em um contexto de alta da cultura de linchamentos da população afro-americana e tem como fundamento o ideal de que o primeiro passo para a transformação política, econômica e cultural da sociedade americana apenas se daria por meio da inserção dos direitos civis como parte da agenda nacional (Berg, 2005).

---

<sup>4</sup> “*The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of race, color, or previous condition of servitude.*” / “O direito de voto dos cidadãos dos Estados Unidos não poderá ser negado ou cerceado pelos Estados Unidos, nem por qualquer Estado, por motivo de raça, cor ou de prévio estado de servidão.” (Estados Unidos, 1937)

<sup>5</sup> Conhecidas popularmente como Leis Jim Crow e amparadas no princípio de “separados, mas iguais”, caracterizam-se pelo estabelecimento do “[...] afastamento entre negros e brancos nos trens, estações ferroviárias, cais, hotéis, barbearias, restaurantes, teatros, entre outros. Em 1885, a maior parte das escolas sulistas também foram divididas em instituições para brancos e outras para negros. Houve “leis Jim Crow” por todo o Sul. Apenas nas décadas de 1950 e 1960 a Suprema Corte derrubaria a ideia de “separados, mas iguais”. (Fernandes; Morais, 2007, p. 145)

<sup>6</sup> Considera-se neste ponto importante ressaltar a atuação do Niágara Movement, organização composta por intelectuais negros e originalmente precursora na luta pelos direitos civis e políticos. Fundada em Nova Iorque no ano de 1905 por W.E.B Du Bois, se vê dissolvida dentro de apenas três anos quando seu pioneiro passa a se encontrar com outros ativistas da causa na tentativa de dar origem à uma organização composta por brancos e negros, encontro do qual resulta a NAACP (McClymer, 2009). A maior parte dos membros do primeiro grupo passam então a atuar através desta última e a história do Niágara Movement tende a ser obliterada e absorvida pela NAACP, associação que adquire destaque nacional.

<sup>7</sup> Associação para o Progresso de Pessoas de Cor

<sup>8</sup> A serem destacadas aqui a Universal Negro Improvement Association and African Communities League (UNIA) (1914) e os Panteras Negras (1966)

A associação passa então a ganhar destaque nacional a partir da oposição ao lançamento e difusão do filme “O Nascimento de Uma Nação” de David Griffith, o qual, segundo Thomas Dixon, autor do livro em que se baseia a obra, pretendia ensinar para os americanos, especialmente crianças, a verdadeira história do período da Reconstrução (Cobleigh, 1915), isto é, do período posterior à Guerra Civil. Através da organização de protestos locais e elaboração de conteúdos críticos ao filme no qual se glorifica a origem da *Ku Klux Klan*<sup>9</sup> e retrata afro-americanos de maneira bestializada, a NAACP luta contra a exibição e reprodução do longa, embora de maneira não bem-sucedida durante os anos de 1915 e 1930, período no qual o filme volta a ser promovido de tempos em tempos.

Interessa-nos neste ponto destacar que a batalha contra a exibição do filme se dá fundamentalmente em razão da ascensão do poder da mídia e do cinema na sociedade americana no que tange à construção e reprodução de estereótipos capazes de influenciar a maneira como a população negra se identificava e a ascensão de movimentos eugênicos. Identifica-se, neste caso, a importância do longa como catalisador da segunda encarnação da *Ku Klux Klan* (Sousa, 2005), tendo o ano de seu lançamento apresentado uma alta de ações de membros da organização. Ademais, a medida em que a obra possui, de acordo com Dixon (Cobleigh, 1915), um caráter histórico-pedagógico, permite-se discutir a valia do cinema como forma de reconstituição dos acontecimentos históricos ou então como meio de seleção de fatos e traços a partir dos quais o cineasta contribui para a representação e reprodução de um discurso, dizendo, portanto, mais sobre o imaginário da época em que se insere do que aquela que retrata (Ferro, 2010), sendo esta a perspectiva a ser analisada aqui.

O presente artigo objetiva, nesse sentido, discorrer acerca da atuação política da NAACP e de alguns de seus membros notáveis, como William Edward Burghardt Du Bois, juntamente com outros movimentos negros do período, buscando entender de que maneira a população afro-americana se organizava para combater o racismo em nível institucional e os linchamentos promovidos por brancos no território estadunidense. O recorte temporal de 1915 a 1922 é essencial para compreender de que modo o movimento pelos direitos civis ganha grande parte de seu corpo teórico e político ao mesmo tempo em que travava uma feroz batalha contra o regime de segregação racial e a crescente onda de violências e linchamentos

---

<sup>9</sup> Criada no Tennessee em 1865 por um grupo de veteranos confederados, e com períodos de eclosão ao longo da história norte-americana, a ordem secreta é fundada com o objetivo de salvaguardar a supremacia branca e valores cristãos (Sousa, 2005). Associada e coexistindo com outras organizações com as quais partilhava princípios e estratégias, tais como proscições e linchamentos, estima-se que entre 1867 e 1871 mais de vinte mil pessoas (Fernandes; Morais, 2007) consideradas de “raça inferior”, entre elas negros, chineses e judeus, foram alvos de suas ações, tendo sido o primeiro o principal grupo afetado e objeto do presente artigo.

promovidos por supremacistas brancos, movimento último que por vezes aparece, como sugere a própria associação, relacionado com o lançamento do longa de Griffith.

Para tanto, buscou-se empregar documentos produzidos no período pela própria associação, tais como a revista da NAACP, *The Crisis*, fundada em 1910 por W. E. B Du Bois e materiais utilizados no enfrentamento direto à exibição do filme, a exemplo da obra “Fighting a Vicious Film”, produzida pelo comitê local da associação de Boston em 1915 e compartilhada com as demais unidades locais, a qual reunia opiniões, discursos e textos de políticos e intelectuais que se opunham à reprodução do longa.

De maneira sucinta, este artigo busca analisar, a partir do emprego dos conceitos de véu e dupla consciência estabelecidos por Du Bois, a disputa pela narrativa histórica que se estabelece entre “O Nascimento de Uma Nação”, defensor de um discurso segregacionista e de “falência” da nação norte-americana como resultado da ação da população negra, e os movimentos - nem sempre homogêneos - de resistência afro-americana na luta pelo reconhecimento de seus direitos civis e políticos e pelo fim dos linchamentos e violências institucionalizadas ou veladas que marcam os Estados Unidos do século XX.

### **Contexto histórico: Da Guerra de Secessão à “Cidadania”**

Um dos mais importantes conflitos armados ocorridos em território norte-americano, a Guerra de Secessão (1861-1865) tem como principal causa a manutenção e expansão do trabalho escravo e se dá a medida em que se opõe duas formas de organização as quais, embora inseridas no sistema capitalista do período, apresentam traços bastante distintos: enquanto a região Norte, composta pelas autodenominadas “terras livres”, caracteriza-se por um forte avanço industrial e formação da classe média, o “imperialismo do algodão” do Sul associa o sistema de *plantation* ao emprego da mão de obra escrava (Fernandes; Morais, 2007).

As eleições de 1861 que levam Abraham Lincoln à presidência se apresentam neste ponto como principal estopim das tensões entre as regiões. Favorável aos ideais do solo livre, era considerado pelos sulistas como influente abolicionista, figurando, deste modo, como uma importante ameaça ao direito destes de expandir a escravidão aos demais territórios e, assim, ampliar o número de seus representantes no governo federal (Fernandes; Morais, 2007). No dia seguinte às eleições, as hostilidades formalizam-se à medida em que os estados do Sul passam aos poucos a se declararem separados da União, dando origem à Confederação e, conseqüentemente, ao conflito armado.

O princípio de superioridade da raça branca, entretanto, era comum e inquestionável em ambas as regiões: “Nos dois mundos, os negros estavam fora das decisões políticas e eram vítimas de preconceito [...]” (Fernandes; Morais, 2007, p. 129), embora no Sul de maneira juridicamente escancarada, a região Norte também se caracterizava pelo racismo estrutural<sup>10</sup>, ainda que de maneira mais velada.

Interessa-nos aqui ressaltar que a despeito da atuação do então presidente e do próprio título de Grande Emancipador que marca o personagem de Lincoln na comunidade afro-americana das primeiras décadas do século XX<sup>11</sup>, este era, nas palavras de Frederick Douglass<sup>12</sup>, um homem branco:

Ele era predominantemente o presidente do homem branco, inteiramente dedicado ao bem-estar dos homens brancos. Ele estava pronto e disposto, a qualquer momento durante os primeiros anos de sua administração, a negar, adiar e sacrificar os direitos da humanidade dos negros para promover o bem estar dos brancos neste país.”<sup>13</sup> (Fredrickson, 1975, p. 39)

Objetiva-se neste ponto analisar em que medida a Guerra de Secessão se apresenta como um problema da linha de cor (*color line*), conceito elaborado por Frederick Douglass para descrever a discriminação racial nos Estados Unidos e considerado por W. E. B Du Bois a principal origem dos conflitos que marcam o século XX.

Destaca-se, então, que muito menos associado à uma questão de raça, ainda que a razão eugenista da escravização da população afro-americana inquestionavelmente o seja, travava-se em território norte-americano um conflito político e socioeconômico em relação ao tipo de mão de obra empregado associado à ascensão do modelo liberal, motivo sobre o qual o antiescravista, mas ainda defensor da superioridade branca, Abraham Lincoln, encontra na

<sup>10</sup> Emprega-se este conceito a partir do que propõe Silvio Almeida (2019) no qual o racismo deve ser compreendido de maneira fundamentalmente estrutural, isto é, “[...] de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade.” (Almeida, 2019. p. 15) e que, deste modo, todas as suas formas de expressão não são consideradas patológicas, mas relacionadas a formas de organização política e econômica mais profundas.

<sup>11</sup> Como exemplos pode-se citar a capa da edição de agosto de 1915 da revista *The Crisis* na qual é esboçado o encontro realizado após a declaração da abolição entre Abraham Lincoln e Sojourner Truth, importante abolicionista afro americana, a formação de um instituto de ensino que leva o nome do presidente criado por soldados negros para a população afro americana e a proposta da obra cinematográfica “Lincoln’s dream” elaborada pela NAACP como forma de resposta ao filme *O Nascimento de Uma Nação*, e que tratando da mesma temática da obra de Griffith, propunha uma nova perspectiva sobre a escravidão, a Guerra Civil e o período de Reconstrução, medida que obtivera apoio da Universal Film Company mas não fora levada a cabo pela instituição devido à falta de financiamento.

<sup>12</sup> Filho de escrava e de pai branco desconhecido, Frederick Douglass foi um dos mais influentes abolicionistas no período da Guerra Civil, tendo sido reconhecido como “pai dos movimentos pelos direitos civis”.

<sup>13</sup> “He was preeminently the white man’s President entirely devoted to the welfare of white men. He was ready and willing at any time during the first years of his administration to deny, postpone, and sacrifice the rights of humanity in the colored people to promote the welfare of the white people of this country.” (Fredrickson, 1975, p. 39)

Lei de Emancipação (1863) dos escravos além da antecipação do fim do conflito, o apoio dos europeus, críticos ao regime (Fernandes; Morais, 2007). Apesar disso, a atribuição do então presidente como Grande Emancipador perdura até a década de 1960, tendo sido o famoso discurso “*I have a dream*”, de Martin Luther King Jr., realizado nos degraus do memorial consagrado à Lincoln; apenas a partir de então a historiografia e o próprio movimento negro passam a reavaliar o significado de sua atuação.

No mesmo ano em que o conflito mais letal e custoso para os Estados Unidos (Fernandes; Morais, 2007) é findado com a vitória da União, sobretudo por razões econômicas e pela maior parte dos combates terem ocorrido na região Sul, é promulgada a Décima Terceira<sup>a</sup> Emenda, lei federal que proíbe a escravidão em todo território nacional. A partir de então, surge a questão de como se estabelecer a reunificação dos estados sulistas à União. Para tanto, surgem diferentes propostas as quais marcadas pela tensão, sobretudo, entre Congresso e presidência, que são fundamentais para a compreensão da realidade da população afro-americana do período e das décadas seguintes.

O período de Reconstrução, pensado antes mesmo do fim do conflito, é inicialmente caracterizado pela postura moderada defendida pela Casa Branca a qual, após o assassinato de Abraham Lincoln, passa a ser presidida pelo democrata Andrew Johnson (1867-1869). Nesta orientação se prevê a restauração do sistema federal o mais breve possível aos mesmos moldes do período anterior à Guerra, excetuando-se a questão da escravidão (Fernandes; Morais, 2007). Identifica-se, portanto, que a partir deste modelo se propõe aos libertos nada, exceto a garantia de sua liberdade, fator que abre margem para o emprego em trabalho compulsório deste mesmo grupo pelos proprietários sulistas e termina por frustrar o desejo da população negra de atingir a cidadania através da aquisição de terras, acesso à educação e direito ao voto (Fernandes; Morais, 2007), de modo a deixar os quatro milhões de recém libertos à sua própria sorte.

Concorrendo com o acima exposto, Johnson estabelece nos estados confederados governadores provisórios e lhes garante autonomia para determinação das condições dos escravos libertos. Aprovam-se então os denominados “Códigos Negros” (*Black Codes*) responsáveis por restringir a liberdade dos negros não somente no aspecto político, mas também social e econômico. (Fernandes; Morais, 2007).

Ocorre que a partir das eleições de novembro de 1865 os republicanos tornam-se maioria em ambas as Casas, estabelecendo o que se define como Reconstrução Radical, pensada para trazer uma proteção mais articulada para a população negra. Aprova-se no ano seguinte então a Décima Quarta Emenda Constitucional, responsável por estender cidadania



norte-americana “a todas as pessoas nascidas ou naturalizadas nos Estados Unidos” (Estados Unidos, 1937) e em 1870 a Décima Quinta que proíbe formalmente a discriminação do sufrágio baseado em argumento de cor.

Como resultado da medida legal, a porcentagem de homens negros<sup>14</sup> qualificados para votar cresce 80,5% em 1868 (Levitsky; Ziblatt, 2018) e estes passam, embora brevemente como se verá, a comparecem em peso às urnas sobretudo na região Sul, onde em alguns estados a taxa de registro desta população excede 90% (Levitsky; Ziblatt, 2018). Não somente isso, o empoderamento decorrente do direito ao sufrágio leva mais de dois mil homens sulistas libertos a ocuparem cargos eletivos na década de 1870, incluindo-se aqui o Senado Federal (Levitsky; Ziblatt, 2018).

Ameaçados pelo aumento não apenas da participação afro-americana, mas também pela ascensão da influência republicana na região, uma vez que os negros votavam majoritariamente no partido (Levitsky; Ziblatt, 2018), no período de 1885 e 1908, os estados pós-confederados passam a reformar suas constituições e leis eleitorais a fim de restringir o direito ao voto dos afro-americanos (Levitsky; Ziblatt, 2018). Para tanto, passam a empregar testes de alfabetização e a necessidade de propriedades para o acesso ao sufrágio e, embora não fosse mencionada a questão racial, por respeito à última emenda do período, faz-se desnecessário destacar qual a população mais atingida pelas medidas.

Neste ponto faz-se importante ressaltar o paradoxo que marca as emendas constitucionais do período: a despeito de seu caráter progressista, a nação não abandonara seu caráter racista e “Mesmo entre os abolicionistas, eram poucos os que aceitavam os negros como intelectual e politicamente iguais” (Fernandes; Morais, 2007, p. 140). A região Sul então assistiu ascender na década de 1870 em seu território um conjunto de leis que não apenas tornavam possível a segregação política e social - nomeadas a partir do personagem de 1828 de Thomas “Daddy” Race, Jim Crow<sup>15</sup> -, mas que configura uma espécie de regime que perdura no início do século seguinte e que é amplamente incentivado por instituições defensoras da supremacia branca e dos valores cristãos, como a *Ku Klux Klan*.

Identifica-se, portanto, que a proclamação da Emancipação não figura como elemento suficiente para a resolução da questão racial nos Estados Unidos da América e que são justamente as emendas constitucionais que, nas palavras de W. E. B. Du Bois em 1903, apresentam-se como as responsáveis pela criação dos problemas que o negro enfrenta nas

---

<sup>14</sup> O sufrágio feminino desta população seria objeto de polêmica apenas décadas depois.

<sup>15</sup> A este respeito e sobre a recepção cultural da população afro-americana a ele e à obra de David Griffith, ler “David Griffith’s Masterpiece” e os afro-americanos: uma análise acerca da recepção da população (Silva; Souza; Lima, 2021)



primeiras décadas do século XX, tais como os linchamentos, violências e ascensão de associações supremacistas, problemáticas estas exploradas por um viés marcadamente racista em “O Nascimento de Uma Nação”. Isto porque o exposto até aqui é justamente o cenário da obra de Griffith. Dividido em duas partes, a primeira parcela do longa retrata a relação de duas famílias brancas no período que antecede e segue o conflito armado, enquanto a segunda centraliza o contexto de Reconstrução. Dentre alguns dos elementos narrativos que serão trabalhados no presente artigo e aos quais os movimentos negros - sobretudo aqui a NAACP - se opuseram, destacam-se: a tentativa de estupro de uma jovem branca por um homem negro e a “legitimada” ação de um grupo de confederados que, revoltosos com o atentado, dão origem à associação supremacista *Ku Klux Klan*, além de uma representação bestializada da população afro-americana no contexto de disputa por direitos políticos.

### **A Naacp: Um breve panorama (1909-1918)**

Originada em 1909 a partir da Primeira Conferência Nacional Negra em Nova Iorque, a NAACP surge inicialmente sob o formato de um comitê nacional com o objetivo de prestar assistência legal às vítimas de preconceito racial do período. Composta por filantropos brancos e intelectuais negros, ascende em um momento no qual o número de linchamentos e outros tipos de violência contra a população negra ampliam-se rapidamente.

Importa-nos analisar neste ponto as motivações - na maioria das vezes errôneas<sup>16</sup> - que levam ao emprego desse tipo de força por homens brancos. Destaca-se para tanto, os dados levantados por Ida Wells Burnett (1862-1931), cofundadora da NAACP e jornalista afro-americana que busca, ao longo de mais de quarenta anos, combater a cultura de linchamento. Discorre a autora em sua pesquisa que dos 160 afro-americanos linchados em 1892, por exemplo, 46 homens negros - isto é, 28,75% - foram acusados de estupro e 11 - o que representa 6,8% do total - por tentativa de estupro, tendo apenas as acusações de homicídio apresentado números superiores (McClymer, 2009). Vale-se ressaltar que todas as incriminações que resultaram nesse tipo de violência foram alegadas por mulheres brancas, fator que concorre com a propagação e manutenção do estereótipo do homem negro estuprador (Davis, 2016), empregado na obra de Griffith e, como se verá, duramente reprimido pela população afro-americana.

---

<sup>16</sup> Como exemplo pode-se citar o caso de linchamento de Ed Johnson em 1906 no Tennessee resultado da acusação de estupro contra uma jovem mulher branca mesmo sem evidências palpáveis e após a vítima ter afirmado no julgamento não ter certeza de que o jovem negro era seu agressor. (McClymer, 2009)

A despeito do objetivo da associação interracial, os primeiros anos da NAACP foram marcados pela dominação branca em seus órgãos de autoridade superior e, apesar das alterações graduais e consensuais que começaram a ser realizadas a fim de elevar a participação de negros no conselho, a crítica de que a associação era controlada por brancos predominou durante muito tempo (Berg, 2005). Deve-se considerar, entretanto, que a participação, sobretudo na parte da direção da associação por brancos estava associada à condição econômica em que estes se encontravam, sendo mais fácil que eles realizassem o trabalho não pago, uma vez que exerciam outros cargos fora da organização. Ademais, os afro-americanos reconheciam a importância da composição mista na associação: “Era necessário que ambos os grupos mantivessem um forte compromisso ideológico com o interracialismo, a igualdade perante a lei e uma democracia daltônica que funcionasse como uma salvaguarda contra o paternalismo branco e o nacionalismo negro” (Berg, 2005, p.21)<sup>17</sup>

Mediante a cultura de linchamento e as leis segregacionistas que marcam o início do século XX, a NAACP passa então a possuir como agenda a luta pelos direitos civis, a medida em que compreende que o primeiro passo para a transformação política, econômica e cultural da sociedade americana apenas se daria a partir da integração política e da garantia ao sufrágio. Tida como radical pelos brancos e manifestando-se por meio de protestos e aproximação com políticos e administradores liberais, a associação passa a atuar em território nacional através da fundação de comitês locais apenas um ano após sua formação, tendo inicialmente se multiplicado nas regiões metropolitanas do Norte, destino de uma grande onda de imigração da população afro-americana na segunda metade da década de 1910 (Purdy, 2007).

Em 1915 com o lançamento da obra racista “O Nascimento de Uma Nação”, a NAACP se estabelece como uma das principais associações organizadas voltadas para o seu combate. Nesse contexto, os comitês locais foram fundamentais para a organização de protestos, panfletos e obras contrárias à exibição do filme e, conseqüentemente, dos ideais que ele reproduzia. As ações, entretanto, não foram suficientes para barrar sua reprodução na maior parte das localidades, com exceção de Providence e Gary (*The Crisis*, 1915c) e a região do Kansas (McClymer, 2009), embora em algumas cidades tenha sido possível identificar, a

---

<sup>17</sup> “It was necessary that both groups maintained a strong ideological commitment to interracialism, equality before the law, and a color-blind democracy that worked as a safeguard against both white paternalism and black nationalism. (Berg, 2005, p. 21, tradução livre)

partir da mobilização, significativos cortes das cenas mais emblemáticas<sup>18</sup>, muitas vezes tornando o longa ininteligível, tal como ocorre em Chicago e Boston (*The Crisis*, 1915c).

A despeito da tentativa de mobilização, o filme foi amplamente aceito pela grande maioria da sociedade norte-americana do período, tendo sido inclusive o primeiro a ser reproduzido na Casa Branca. Tal perspectiva leva Griffith a afirmar que “A única objeção a isso até agora é uma Sociedade Negra que aconselha seus membros a se armarem para lutar contra os brancos”<sup>19</sup> (Cobleigh, 1915, p.13, tradução nossa), referindo-se à NAACP. Por outro lado, a associação afirma que embora tenha falhado em assassinar o longa, ao menos o feriu (*The Crisis*, 1915c) e passa a buscar, a partir de então, um meio de combater a narrativa de “O Nascimento de Uma Nação” através do mesmo método empregado pelo diretor: o cinema. A empreitada que os leva à proposta do filme “Lincoln 's Dream”, entretanto, falha, e apenas a partir de 1919 o cinema voltado para a população negra ganha destaque com as produções de Oscar Micheaux (1884-1951).

Ademais, os protestos têm ainda como ponto positivo o destaque nacional que a associação passa a adquirir, devendo-se, entretanto, salientar que o aumento do número de membros da NAACP neste período não se dá em razão da mobilização contrária ao filme. Na realidade, este já estava em fase de ascensão, tendo atingido seu auge em 1918, ano em que passa de 9.282 para 43.994 membros, elemento que se dá muito menos em razão dos eventos ocorridos anteriormente e sim do processo de mobilização de trabalhadores afro-americanos para o Exército durante a Primeira Guerra Mundial, tema controverso dentro da associação nas décadas seguintes.

Interessa-nos ao final deste breve panorama histórico destacar algumas das possíveis razões do apagamento da NAACP na historiografia. Para tanto, recorreremos à perspectiva predominante não apenas nesta área, mas também no próprio movimento negro da segunda metade do século XX, acerca do caráter legalista e burocrático da associação através da aliança com liberais e administradores (Berg, 2005), crítica que para o movimento negro se estendia ainda à sua composição de maioria branca. A segunda razão que ressaltamos trata da dominação do personagem Martin Luther King Jr., no que tange a associação à luta pelos direitos civis, líder carismático e pacifista que ganha destaque na década de 1960 (Berg, 2005). Fator este, entretanto, que não oblitera a importância da NAACP, haja visto que o mais

---

<sup>18</sup> Em especial, a NAACP se opunha às cenas que representavam homens negros assediando mulheres brancas inocentes (McClymer, 2009).

<sup>19</sup> “The only objection to it so far is a Negro Society wich advises its members to arm themselves to fight the whites” (Cobleigh, 1915, p. 13)

influente intelectual, cujos trabalhos marcam o movimento negro dos séculos que o seguem<sup>20</sup>, ascende com a associação: falamos aqui de W.E.B Du Bois.

### **O véu e a dupla consciência de W.E.B Du Bois em “O Nascimento de Uma Nação”**

Como visto até aqui, W. E. B. Du Bois se apresenta como principal intelectual negro do século XX, tendo conciliado sua formação com uma vida adulta dedicada ao ativismo, foi pioneiro do Niagara Movement em 1905 e, em seguida, cofundador da NAACP. Sociólogo e historiador, foi o primeiro afro-americano a adquirir o título de PhD em Harvard e um dos poucos negros a compor o conselho da associação que ajudou a fundar e onde originou a revista *The Crisis*, periódico mensal da mesma. Dentre suas principais obras destacam-se duas: *Black Reconstruction in America* (1935) e *As Almas do Povo Negro* (1903), ambas fundamentais para o que viremos a tratar.

Nascido no interior de Massachussetts em 1868, Du Bois sente em sua própria pele o conflito de ser negro e norte-americano e o distanciamento que marca a relação entre brancos e negros, tensões que se desdobram na formação dos dois principais conceitos da segunda obra citada, o de dupla consciência e o da existência do véu, respectivamente. Havemos na presente sessão de iniciar pelo último, não por algum grau de importância, mas de compreensão.

De acordo com o autor, o véu que separa brancos e negros não se refere exclusivamente à segregação em termos políticos e sociais, tão menos ao princípio “diferentes, mas iguais” que predomina no século XIX. Du Bois vai além ao estabelecer raça como condição existencial que configura não apenas nossas características físicas, mas também a de nossas “almas”. Isto se dá a medida em que o véu se apresenta como elemento que “[...] impede que sejamos vistos como realmente somos, mas também nos impede de ver o mundo como ele realmente é” (Almeida, 2021, p. 12); assim, negros e brancos, embora vivessem em um mesmo mundo, também vivem em mundos completamente distintos, pois cada lado leva a uma forma específica de existir (Almeida, 2021).

À medida em que o cinema ascende no início do século XX, é possível compreendê-lo como instrumento capaz de tornar este véu ainda mais opaco, concorrendo na determinação não somente de como brancos viam negros, mas fundamentalmente como os últimos viam a si mesmos (McClymer, 2009). Os estereótipos produzidos e reproduzidos por esta nova forma de

---

<sup>20</sup> Tais como o próprio Martin Luther King com o qual troca cartas, Marcus Garvey, Panteras Negras e Angela Davis, para citar apenas alguns.

integração com o mundo que rodeia e com o qual se comunica (Ferro, 2010) - isto é, o cinema - possuem, portanto, fundamental importância na apreensão da formação de expectativas e justificativas da discriminação racial (McClymer, 2009) que marca a sociedade estadunidense no período analisado. Assim, não se trata de um acaso a preconceção, estimulada por David Griffith em sua obra<sup>21</sup>, de homens negros como bestas dominadas por seus impulsos sexuais e a alta taxa de acusações de estupros cometidos por afro-americanos contra mulheres brancas no período, tal como já foi verificado anteriormente.

Duramente criticado pela população negra, este estereótipo é rebatido pela percepção de que “[...] para cada mulher branca agredida por um homem negro, há uma série de meninas de cor que são seduzidas por homens brancos.”<sup>22</sup> (*The Crisis*, 1916b, tradução nossa), tendo este fato sido inserido inclusive na obra de Oscar Micheaux no qual se retrata um episódio de tentativa de estupro cometida por um homem branco contra uma mulher negra (Silva, Souza, Lima, 2021). Ademais, apenas a partir de movimentos tais como o *Harlem Renaissance*, a identidade racial negra passa a ser fortalecida e celebrada (Silva, Souza, Lima, 2021) de modo a permitir um movimento no sentido contrário àquele a que se propõe “O Nascimento de Uma Nação”.

Acerca do conceito de dupla consciência, Du Bois busca explorar a necessidade de se estabelecer uma compatibilidade entre o ser negro e cidadão norte-americano sem que este seja “[...] insultado ou escarrado por seus compatriotas, sem ter as portas da oportunidade batidas de forma brusca em sua cara” (Du Bois, 2021, p. 23). Deve-se ressaltar que o autor se preocupa em estabelecer esta análise uma vez que, como visto, a despeito de ter nascido após a promulgação das emendas constitucionais que garantiam os direitos civis da população afro-americana, esta continuava a enfrentar as dificuldades de barreiras segregacionistas política, econômica e socialmente.

A ausência da compatibilidade e as tensões nascentes do conflito que não permite que negros exerçam os mesmos papéis que a população branca, são amplamente explorados, senão o objetivo primordial de David Griffith no longa, amparado sob a concepção de raça predominante no período ao responsabilizar os afro-americanos pela “decadência” da nação no período apresentado. A este respeito, pode-se citar o exemplo da cena em que, após terem

---

<sup>21</sup>O ex-escravo e matador profissional Gus é caracterizado pela sua atração sexual por mulheres brancas. Na segunda parte do filme, a Reconstrução, Gus segue Flora Cameron (mulher branca) que vai buscar água e a pede em casamento. Assustada, a personagem corre floresta adentro, sendo perseguida por Gus. Ao se deparar com um precipício Flora prefere se suicidar, saltando, a ser tocada por Gus, o homem negro que não tem controle sobre seus impulsos e desejos sexuais. - O Nascimento de Uma Nação (1915)

<sup>22</sup> “[...] for every white woman assaulted by a Negro man, there are a number of colored girls who are seduced by white men.” (*The Crisis*, 1916b)

fraudado as eleições legislativas, os negros se apresentam reunidos na assembleia comportando-se de maneira quase que, embora empregada certamente de maneira consciente pelo diretor, animalesca.

Como vimos, o racismo marca tanto o período retratado em “O Nascimento de Uma Nação”, isto é, o da Guerra Civil e de Reconstrução, quanto aquele ao qual seu autor é contemporâneo, apenas algumas décadas depois. Interessou-nos, entretanto, destacá-lo como importante mecanismo de difusão de uma ideologia, já há muito em voga, que o legitima e incentiva:

Um jovem que viu o filme em Nova York comentou ao sair da casa de shows ‘Eu gostaria de matar todos os negros do país’. Ele era um jovem comum. Foi uma observação natural. Se a raça negra for representada nessa apresentação, devo me sentir como ele. Se este filme puder ser produzido, milhares de outros serão ensinados a sentir como ele.<sup>23</sup> (Hallowell, 1915, p. 26, tradução nossa)

Não se trata também de um acaso que a segunda ascensão (1915-1944) da *Ku Klux Klan* se dê no mesmo ano do lançamento da obra de Griffith; pelo contrário, o retrato da origem da instituição como organizada por homens brancos para vingarem a morte da filha de Cameron, além de fomentar, como já analisado, o papel do homem negro como estuprador, fornece-lhes um caráter benevolente e a legitimidade necessária para voltar às ações após uma primeira dissolução “voluntária” em 1869. Este intervalo se deu, de acordo com o próprio grupo, após a KKK ter alcançado seus objetivos no que tange sobretudo à formulação de leis responsáveis por estabelecerem a segregação na região Sul (Sousa, 2005) e, assim, defenderem a supremacia branca. Mas, como se sabe popularmente, seu caráter ultrapassa em muito o âmbito político, tendo sido responsável por estimular a cultura de linchamento que marca o final do século XIX e início do século XX.

Sobretudo à medida em que a importância do cinema ascende, tanto no forjar das identidades, quanto na representação da história, “O Nascimento de Uma Nação” se apresenta como fundante na articulação da permanência do que Du Bois compreende como véu e da incompatibilidade do ser negro e norte-americano. Interessa-nos neste ponto demarcar que a despeito da ausência de homogeneidade que marca o movimento negro no início do século XIX, a obra de Griffith é recepcionada pelos afroamericanos de maneira quase unânime como

---

<sup>23</sup> A young man who saw the film in New York remarked on coming out of the show house ‘I’d like to kill every nigger in the country.’ He was an average young man. It was a natural remark. If the negro race is represented in this performance I should feel as he does. If this film is allowed to be produced, there are thousands of others who will be taught to feel as he. (Hallowell, 1915, p. 26)



caracterizada por um caráter catalisador do conflito racial, motivo pelo qual é duramente refutado pela comunidade.

Um exemplo desta movimentação apresenta-se a partir da obra literária *“Fighting a Vicious Film”* desenvolvida pelo comitê local da NAACP de Boston, responsável por reunir discursos, opiniões e relatos de intelectuais e políticos que travavam o racismo em nível institucional e os linchamentos promovidos por brancos no território estadunidense de maneiras divergentes, e por vezes opostas, mas que se uniram na oposição à exibição e reprodução do longa. Dentre eles destacamos aqui brevemente um dos principais intelectuais negros do período, Booker T. Washigton<sup>24</sup> que a despeito de ser alvo de crítica da NAACP, que argumenta na obra reunida, embora de maneira menos enfática que a associação, os males promovidos pelo filme:

A peça está fundamentalmente errada na medida em que tenta lidar com o desenvolvimento da América desde a abolição da escravidão, ignorando o progresso substancial da raça negra e enfatizando o cruel mal-entendido do período de reajustamento no qual figuraram indivíduos infelizes de ambas as raças. Não importa quantas outras características artísticas e históricas o filme possa ter, seu resultado final será intensificar o preconceito racial e, assim, causar um grande e duradouro dano a ambas as raças<sup>25</sup>. (Washington, 1915, p. 36, tradução nossa)

### **NAACP vs. “O Nascimento de uma Nação”: A disputa pela história**

A obra prima de Griffith traz junto a sua narrativa uma disputa bastante clara a respeito do entendimento do diretor, e grande parte da população estadunidense da época, com relação à história propriamente dita. Os negros, outrora escravizados e então livres,

---

<sup>24</sup> Nascido escravo e fundador do Instituto Tuskegee, Booker T. Washigton apresenta-se como um grande educador negro, conhecido popularmente pelo discurso Acordo de Atlanta (1895). Neste, não apenas aceita, mas incentiva a segregação racial, tendo como fundamento principal que negros deveriam ascender social e economicamente através de seus próprios esforços (McClymer, 2009). Lançando mão dos direitos civis e políticos (DU BOIS, 2021), Washington foca primordialmente no caráter econômico e chama atenção da população afro-americana para a necessidade de uma educação técnica para o trabalho, para a qual obtém amplo apoio de magnatas brancos na preparação da mão de obra para escalões inferiores de serviços. Seus ideais foram, assim, amplamente aceitos pela maior parte da comunidade branca que não apenas viam refletir no afro-americano as teorias raciais predominantes e defendidas no período, isto é, da inferioridade da raça negra, mas lhes permitiam passar o “fardo da escravidão” para a própria população afro-americana (Du Bois, 2021). O ex-escravo, fora, entretanto, duramente criticados por W.E.B Du Bois e pela NAACP, os quais, como vimos, defendiam a necessidade de integração, sobretudo política, entre brancos e negros, uma vez que para a associação era impossível pensar em progresso no âmbito econômico estando a população afro-americana privada de seus poderes políticos (Du Bois, 2021).

<sup>25</sup> A peça está fundamentalmente errada na medida em que tenta lidar com o desenvolvimento da América desde a abolição da escravidão, ignorando o progresso substancial da raça negra e enfatizando o cruel mal-entendido do período de reajustamento no qual figuraram indivíduos infelizes de ambas as raças. Não importa quantas outras características artísticas e históricas o filme possa ter, seu resultado final será intensificar o preconceito racial e, assim, causar um grande e duradouro dano a ambas as raças. (Washington, 1915, p. 35)



assumem o papel dos grandes responsáveis pela decadência moral e econômica no qual os Estados Unidos se encontram naquele momento. Esta narrativa mostrada na película e reproduzida em território estadunidense afora também é reforçada por uma parcela considerável de políticos da época, que se encontravam profundamente imbuídos e ligados às teorias raciais de caráter racista, em especial o segregacionismo, que como vimos marca o final do século XIX e início do século XX. Os brancos, por outro lado, posicionam-se, sobretudo, a partir do simbolismo da origem da Ku Klux Klan, como os grandes salvadores da pátria e da moral e esta última mensagem, apresentada ao público ao final da reprodução nas telas de cinema, também é uma mensagem que o então presidente da época, Thomas Woodrow Wilson (1913-1921) acreditava ser uma representação verdadeira da história.

É neste momento que temos a atuação da NAACP no combate a esta narrativa segregacionista e racista, a qual para além de reforçar estereótipos já conhecidos e há muito empregados<sup>26</sup>, dá legitimidade a uma parcela da população branca que vinha numa crescente de atos violentos contra a população negra, podendo ser classificada como uma verdadeira epidemia. A organização que tinha como um dos grandes objetivos frear esse tipo de violência encarrega-se de realizar uma série de comícios que não só pretendem impedir a reprodução dos filmes na tela de cinema<sup>27</sup> como também fazer um resgate histórico dos acontecimentos da Guerra de Secessão e do período da Reconstrução. Como exemplo, pode-se citar não apenas a tentativa de lançamento da obra cinematográfica *Lincoln 's Dream*, que propunha uma nova perspectiva sobre os eventos, mas a segunda principal obra de W.E.B Du Bois, *Black Reconstruction*, pensada a partir da orientação de contar a verdadeira história da Reconstrução (McClymer, 2009).

Como se pode perceber, a disputa pela narrativa histórica desses dois acontecimentos será travada não só no campo político, mas também dentro do campo midiático, cinematográfico, cultural e intelectual. Com o advento do *Harlem Renaissance* e a intensa reflexão a respeito das inúmeras violências sofridas ao longo da história, realizada pela população afro-americana, esse movimento deixa um legado substancial de resistência. Alain LeRoy Locke, um dos principais filósofos da NAACP será um grande contribuinte para aquilo que se entende como a “emancipação espiritual” (Locke, 1925) colocando a população afro-americana em pé de igualdade com a intelectualidade branca, por meio da valorização

---

<sup>26</sup> Discutimos melhor a respeito da origem e manutenção dos estereótipos da população afro-americana no trabalho “David Griffith’s Masterpiece” e os afro-americanos: uma análise acerca da recepção da população (Silva; Souza; Lima, 2021)

<sup>27</sup> Falamos aqui no plural pois além da obra de Griffith, a associação se opõe também à obra cinematográfica de menor repercussão de Edward Sheldon, “*The Nigger*”, posteriormente intitulado “*The Governor*” lançado em 1915 e que representa de maneira deturpada a relação entre brancos e negros. (*The Crisis*, 1915b)

das raízes negras, resgatando as origens folclóricas transmitidas de maneira oral do passado. Esses resgates feitos pela organização e vários outros ativistas negros do período fazem com que a história contada pelo *status quo* seja encarada com uma nova perspectiva, uma história pautada na violência, exploração e estereotipação da população afro-americana.

As reflexões desencadeadas pelo acúmulo de lutas e manifestações realizadas pela NAACP, ativistas políticos afro-americanos, e intelectuais como W. E. B. Du Bois e Alain Locke são fundamentais para a construção do arcabouço retórico e intelectual necessários para que a narrativa construída pelo filme de Griffith e o regime de segregação racial, juntamente com todas as suas violências, pouco a pouco, viessem a ruir. A organização fundada por Du Bois se apresenta, com as contínuas vitórias jurídicas, como uma alternativa viável para a emancipação e para escapar da supremacia branca que imperava em terras norte-americanas. Não é por acaso o crescimento de associados na organização, crescimento este que significava para a população afro-americana uma possibilidade de mudança tangível quanto à política de segregação racial, à disparidade nos julgamentos e à constante violência, bem como a possibilidade de encerrar a narrativa construída ao longo de muitos anos e sintetizada em “O Nascimento de Uma Nação”, um discurso racista que recebia respaldo do Estado e estava enraizado em diversas camadas sociais e jurídicas.

Com os comícios e os movimentos dos associados em diversas filiais país afora, eventualmente a história inquestionável em meio à “reprodutibilidade técnica” do filme passa a ser questionada, alertando a população de maneira geral com relação aos perigos que uma obra cinematográfica desse calibre trazia para aqueles que eram mal representados. Não obstante, era uma forma da população afro-americana pôr em pauta a história vivida por eles, do fim da Guerra Civil até aquele momento. Como exemplo, trazemos neste ponto alguns trechos retirados de documentos da própria associação no que diz respeito à tentativa de Griffith e Dixon de exercerem o domínio sobre a história: “O Nascimento de Uma Nação não é uma história; é uma farsa. Não é realismo, é uma abominação, salvo do ponto de vista, talvez, da pura e espetacular produção em massa” (*The Crisis*, 1916a, p. 175, tradução nossa)<sup>28</sup>; “O filme, como o livro ‘*The Clansman*’, em que foi fundada, é uma perversão grosseira de um período de nossa história sobre o qual as pessoas têm sido persistentemente enganadas por uma geração” (*The Crisis*, 1915a, p. 69, tradução nossa)<sup>29</sup>; [...] Não é uma obra de arte pela arte, para ser apreciada dessa forma; não é história como um historiador imparcial

<sup>28</sup> “The Birth of a Nation is not history; it is travesty. It is not realism; it is an abomination save from the viewpoint, perhaps, of sheer spectacular mass-production.” (*The Crisis*, 1916a, p. 175)

<sup>29</sup> “The play, like the book, ‘The Clansman,’ on which it is founded, is a gross perversion of a period of our history about which the people have been persistently lied to for a generation.” (*The Crisis*, 1915a, p. 69)

a entende; é uma traição deliberada e habilidosa. (*The Crisis*, 1915a, p. 71, tradução nossa)<sup>30</sup>; “Não é história, mas caricatura.” (Wise, 1915, p. 19, tradução nossa)<sup>31</sup>; “A dificuldade do Sr. Dixon como provedor de história é que ele não é um historiador. Um historiador não apenas apresenta verdadeiros incidentes do passado, mas, se for justo e imparcial, cuida para que os incidentes sejam representativos e típicos”<sup>32</sup>(*The Crisis*, 1915a, p. 69, tradução nossa).

Não nos interessa aqui discorrer sobre a própria perspectiva de história defendida pela NAACP como devendo ser marcada por seu caráter neutro, e que se sabe hoje como inatingível, podendo este ser objeto de outro possível trabalho, mas do reconhecimento neste ponto da disputa pela história em questão como longa e sangrenta.

De um lado temos o Estado com sua política segregacionista, violenta e que contava com uma justiça pronta para castigar e punir a população negra que não tinha um processo justo e que quase sempre acabava encarcerada ou morta. Como se não fosse o suficiente, grande parte das obras literárias e cinematográficas também contavam com a estereotipação da população negra, que em grande parte era ridicularizada e bestializada. Havia ainda o perigo da parcela supremacista que era filiada à KKK e que, em uma crescente, empenhava-se em difundir seus ideais em meio à população branca e promovia linchamentos e outros ataques ao bem-estar de negros, desde a violência explícita até casos de expulsão de um determinado indivíduo, que podia ter sua propriedade invadida e seus bens destruídos.

Do outro temos a população afro-americana com novos intelectuais e uma associação empenhada em trazer ganhos palpáveis para os seus para que estes pudessem enxergar uma via de resistência e combate à constante violência cometida nos tribunais e na rua. Havia também um movimento cultural e intelectual fruto de intensas reflexões e resgates históricos que tinham como objetivo colocar fim a essas violências e representações uniformizadas. Os poucos artistas e atletas que conseguiam atingir um patamar financeiro mais elevado frequentemente dedicavam-se a produções cinematográficas e peças de teatro que tinham como objetivo não só trazer protagonistas negros para o dia a dia da população da época, como também educar, mostrando que negros podiam ocupar cargos qualificados e que não eram muito diferentes de seus conterrâneos brancos e que muitas vezes eram vulneráveis às violências, muito por conta do preconceito, da ideia de que o negro sempre representava um

---

<sup>30</sup> “[...] it is not a work of art for art's sake to be so enjoyed; it is not history as an impartial historian understands history; it is a deliberate and skillful bit of treachery” (*The Crisis*, 1915a, p. 71)

<sup>31</sup> “It is not history but caricature”. (Wise, 1915, p. 19)

<sup>32</sup> “The difficulty which Mr. Dixon as a purveyor of history is that he is not a historian. A historian not only presents true incidents from the past, but, if he is fair-minded and impartial, takes care that the incidents are representative and typical” (*The Crisis*, 1915a, p. 69)

perigo. A história, de modo geral, seria explorada e revisitada sob a ótica negra em todas as esferas: na música, na arte, no cinema, no teatro e até mesmo na literatura.

Essas contribuições são importantes pois são elas que constroem os alicerces da resistência negra à obra cinematográfica de Griffith e o histórico de violência que o filme traz consigo para as telas de cinema. A NAACP encontra-se no meio desse imbróglio, sendo o elo entre todos esses elementos, articulando uma rede colaborativa de membros associados e aliados que se tornaram essenciais na luta contra a segregação racial e a violência desenfreada e institucionalizada do período.

Podemos dizer, desta forma, que trava-se no contexto uma disputa por uma nova narrativa histórica que reflete naquilo que Du Bois denominou de “véu” e “dupla consciência”: se de um lado a obra de Griffith torna esta espécie de cortina ainda mais turva de modo a impedir que, sobretudo negros, se vissem como realmente eram e fossem orientados de certo modo por um reforço de uma incompatibilidade entre o ser negro e ser norte americano, as formas de resistência, tanto políticas quanto artísticas, incentivadas por associações como a NAACP buscam desvelar a antinomia entre afro-americanos e cidadania que marca o início do século XX e os estereótipos nos quais este fenômeno se baseia.

### **Considerações finais**

Dedicar-se ao estudo da NAACP e suas diferentes disputas, sobretudo nos anos mais próximos ao lançamento da obra cinematográfica de David Griffith, destacando suas discordâncias com outros expoentes da comunidade intelectual afro-americana é fundamental para entender o debate promovido pela população negligenciada e segregada pelo Estado norte-americano. Ainda que discordassem, partilhava-se de um mesmo objetivo final, a saber o fim da segregação racial e, principalmente, o fim dos linchamentos promovidos por uma parcela da população branca país afora. Essa organização é o elo entre todos os movimentos sociais de protesto e resistência contra o ideal supremacista e racista da época, articulando através de intensas reflexões aquilo que será o grande legado desse período até os dias de hoje, a luta contra a violência contra afroamericanos. Junto a essa grande disputa pelas narrativas históricas referentes ao passado estadunidense, soma-se uma quantidade formidável de intelectuais destacados anteriormente, como W.E.B. Du Bois, Alain LeRoy Locke e também o controverso Booker T. Washington.

As obras elaboradas em meio a esse embate intelectual e as disputas jurídicas nos tribunais dão corpo a um extenso arcabouço teórico responsável por levar a população negra a

conseguir argumentos jurídicos e legais que os colocam numa posição onde passa a existir a possibilidade de um futuro melhor, no qual linchamentos promovidos e legitimados por representações cinematográficas configurem-se como crimes que devam ser julgados em pé de igualdade para com o resto da população. A NAACP então, quando passa a se mostrar como uma alternativa de luta viável em contraposição à supremacia branca da época, não só cresce em influência, mas também em número de membros que se mostravam cada vez mais engajados com essa luta, participando de diversos comícios e protestos por todo o país. É em meio a todo este cenário que temos a maior disputa e legado da associação: a disputa pelo fim da violência de cunho racista, incentivada pela obra de Griffith.

### Fontes

O Nascimento de uma Nação. David Griffith. Los Angeles: David W. Griffith Corp, 1915.

THE BOSTON BRANCH OF THE NATIONAL ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF THE COLORED PEOPLE. **Fighting a Vicious Film**: protest against ‘The Birth of a Nation’, 1915.

**THE CRISIS**, Nova Iorque: jun. de 1915a.

\_\_\_, Nova Iorque: jul. de 1915b.

\_\_\_, Nova Iorque: set. de 1915c.

\_\_\_, Nova Iorque: fev. de 1916a.

\_\_\_, Nova Iorque: jun. de 1916b.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silvio de. Prefácio à edição brasileira. In: DU BOIS, W.E.B, **As Almas do Povo Negro**. São Paulo: Veneta, 1. ed., 2021.

ALMEIDA, Silvio de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 1 ed., 2019.

BERG, Manfred. **“The Ticket to Freedom”**: The NAACP and the Struggle for Black Political Integration. Gainesville: University Press of Florida, 2005.

COBLEIGH, Rolfe. Propaganda of Prejudice. In: The Boston Branch of the NAACP. **Fighting a Vicious Film**: protest against “The Birth of a Nation”. 1915

DAVIS, Angela. Estupro, racismo e o mito do estupro negro. In: DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DU BOIS, W.E.B, **As Almas do Povo Negro**. São Paulo: Veneta, 1. ed., 2021.

ESTADOS UNIDOS, Constituição (1787). Constituição dos Estados Unidos da América. Rio de Janeiro: Senado, 1937.

FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius. Os EUA no século XIX. In: KARNAL, Leandro (et al). **História do Estados**: das origens até o século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREDRICKSON, George M. “A Man but Not a Brother: Abraham Lincoln and Racial Equality.” **The Journal of Southern History**, vol. 41, no. 1, Southern Historical Association, 1975, pp. 39–58.

HALLOWELL, John Mott. Assassination of a Race. In: The Boston Branch of the NAACP. **Fighting a Vicious Film**: protest against “The Birth of a Nation”. 1915

LEVITSKY, Steven, ZIBLATT, Daniel. **Como as Democracias Morrem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LOCKE, Alain, **The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance**. Touchstone; Reprinted Edition (March 1, 1999)

MCCLYMER, John F. **Race Relations in the United States: 1900-1920**. Westport: Greenwood, 2009

PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro (et al). **História do Estados**: das origens até o século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA, Carlos. LIMA, Larieli. SOUZA, Marcos. “David Griffith’s Masterpiece” e os afro-americanos: uma análise acerca da recepção da população negra norte-americana da obra cinematográfica “O Nascimento de Uma Nação”. In: Aline Ferreira Antunes (Org.). **Pluralidade de temas e aportes teórico-metodológicos na pesquisa em história**. v.2. Ponta Grossa: Atena, 2021, p. 106-115.

SOUSA, Luísa. **Forma Sinistra de Americanismo: O Puritanismo na Ética e na Retórica do Ku Klux Klan**. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos). Porto, p.201, 2005.

WISE, Stephen. Intolerable Insult. In: The Boston Branch of the NAACP. **Fighting a Vicious Film**: protest against “The Birth of a Nation”. 1915

WASHINGTON, Booker T. A Stitch in Time. **Fighting a Vicious Film**: protest against “The Birth of a Nation”. 1915



## Masculinidade Negra: uma análise comparada dos filmes “O Nascimento de Uma Nação”<sup>1</sup>

### Black Masculinity: a comparative analysis of the films “The Birth of a Nation”

Guilherme Vicente MOURA<sup>2</sup>  
Paloma Caroline CATELAN<sup>3</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é buscar entender como, em duas obras homônimas, nomeadamente “O Nascimento de uma Nação”, produzidas em um intervalo de cem anos, a construção e idealização do homem negro passou a ser vista e retratada não apenas pelos diretores dos longas, mas, sobretudo, pela sociedade estadunidense. Se a primeira obra é conhecida por seu caráter racista e brutal, por sua vez, a segunda tenta traçar um homem negro inteligente, guerreiro e, principalmente, protagonista de sua própria história. Busca-se, especificamente, compreender, em que medida, essa idealização foi construída, quais as circunstâncias, os avanços e, acima de tudo, quais os caminhos para que se pudesse garantir uma determinada igualdade entre homens negros e brancos dentro da construção filmica referida, recorrendo à teórica e feminista Bell Hooks.

**Palavras-chave:** Masculinidade negra; O nascimento de uma nação; Análise filmica.

**Abstract:** The aim of this article is to understand how, in two works of the same name, namely “The Birth of a Nation”, produced within a hundred years of each other, the construction and idealization of the black man came to be seen and portrayed not only by the directors of the feature films, but above all by American society. While the first film is known for its racist and brutal nature, the second tries to portray a black man who is intelligent, a warrior and, above all, the protagonist of his own story. Specifically, the aim is to understand to what extent this idealization was constructed, what the circumstances were, what progress was made and, above all, what paths were taken to guarantee a certain equality between black and white men within the referred film construction, using the theorist and feminist Bell Hooks.

**Keywords:** Black masculinity; The birth of a nation; Film analysis.

---

<sup>1</sup> No momento da escrita do presente texto e da efetivação da pesquisa que deu origem ao trabalho, ambos os autores eram graduandos do curso de História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Franca, e bolsistas do Programa de Educação Tutorial (PET).

<sup>2</sup> Graduação em Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Franca, sob orientação do Prof. Dr. Hélio Alexandre da Silva. Foi aluno bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET), da mesma Universidade, entre os anos de 2020 e 2021. Email: vicente.moura@unesp.br.

<sup>3</sup> Mestranda em História e Cultura Social pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Franca. Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) sob orientação da Profa. Dra. Susani Silveira Lemos França. Graduação em Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Franca. Foi aluno bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET), da mesma Universidade, entre os anos de 2020 e 2021. Email: paloma.catelan@unesp.br.



## Introdução

No presente artigo será analisada a imagem do homem negro nos filmes “O Nascimento de uma Nação”, dirigido por David Griffith em 1915, e no seu homônimo, dirigido por Nate Parker em 2016. Para isso, serão destacados dois personagens centrais nos filmes. De um lado Gus, homem negro, escravizado, antagonista, vilanizado pelo diretor David Griffith e, de outro lado, Nat Turner, o ex-escravo herói, protagonista do filme dirigido por Nate Parker. Cada obra será considerada dando ênfase não somente à descrição das tramas filmicas, mas sobretudo em como os personagens negros citados foram representados.

Antes, porém, de analisarmos as problemáticas que envolvem os dois filmes, faz-se necessário uma breve contextualização. O filme de 1915 acompanha duas famílias brancas, uma sulista, outra do norte dos Estados Unidos, que mantiveram relações de amizade antes da guerra civil, ou Guerra de Secessão (1861 – 1865) mas que, ao longo do conflito, passaram a ocupar posições antagônicas. De início, o filme foca na guerra e em acontecimentos históricos relacionados a ela, a exemplo do assassinato de Abraham Lincoln. Um ponto muito inquietante é o fato de Griffith optar por atores brancos maquiados para interpretar personagens negros, fazendo uso do black face, ou seja, pintura facial para que ficassem caracterizados como homens negros. O longa, ao tratar do período pós-abolição, assume postura mais agressiva: os ex-escravos são retratados como selvagens, violentos e estupradores cruéis. Para resolver essa questão, um dos heróis do filme funda uma organização secreta organizada por homens brancos que, ao mesmo tempo, julga e pune os negros criminosos. Em suma, o diretor David Griffith idealiza, no filme, a *Ku Klux Klan*.<sup>4</sup>

Por sua vez, “O Nascimento de uma Nação”, dirigido e estrelado por Nate Parker e lançado em 2016, busca, mais de cem anos após o seu homônimo, reconstruir a imagem desses homens negros que participaram do período histórico retratado, porém em tons exaltatórios. O diretor não se esquiva de retratar a escravidão e a degradação moral e física a que esses homens estiveram sujeitos, mas busca, acima de tudo, trazer um olhar heróico e de resistência. É no filme em tela que Turner surge como herói mítico, um homem que nasceu sob o jugo da escravidão, mas que, por meio do letramento e da oratória, passa a pregar a doutrina divina e a salvação das almas negras, antes relegadas ao inferno. Agora, os negros

---

<sup>4</sup> A sociedade secreta e o aparecimento de grupos análogos espalhados pelos estados sulistas, de caráter claramente racista, espalhou o terror por esses territórios buscando manter os negros submissos e punir quem os defendia. “Derivada do grego “*Kuklos*”, raiz da palavra inglesa “*circle*” (em português “círculo”) [...] Como todos tinham ascendência escocesa-irlandesa [...] Acrescentada a palavra “*Klan*”. Após alguma discussão, resolveram que, para dar um cunho de mistério, e confundir o não-iniciado, as duas palavras deveriam ser reunidas na palavra “*Ku Klux Klan*”. O som era misterioso, e o sentido de difícil compreensão.” (Haas, 1966, p.15)

passam a ter voz e ser os protagonistas de sua própria história, e, sob a liderança de Turner, organizam uma rebelião na Virgínia que, em dois dias, fez um grupo de escravos matar dezenas de seus donos antes de serem reprimidos violentamente.

Uma análise prévia realizada em ambos os filmes aponta grandes diferenças entre eles no que diz respeito ao olhar sobre o homem negro. Na obra clássica de 1915, Gus, interpretado por Walter Long, um homem branco com pintura *blackface*<sup>5</sup>, é representado como um ser “bestializado” na figura de um estuprador. No filme de 2016, o homem negro, Nat Turner, é apresentado como protagonista, um personagem histórico complexo que possui muitas qualidades, dentre elas determinação, responsabilidade, afabilidade e liderança. É nítido o ímpeto em alterar a imagem do homem negro perante a sociedade estadunidense.

Outra diferença substancial é o olhar lançado pela própria direção dos longas. No primeiro, o diretor David Griffith, um homem branco, cria representações sobre o homem negro de maneira estereotipada, nas quais considera nos subtítulos Gus um renegado, um produto das doutrinas imorais espalhadas pelos republicanos, “é o racista que cria o inferiorizado” (Fanon, 2008, p. 90). Já a segunda produção tem como diretor um homem negro, de forma que este produz suas próprias representações, dando destaque e protagonismo ao destemido Nat Turner.

Para a realização desta análise, recorreu-se ao “Reconstruindo Masculinidades negras”, do livro “Olhares Negros raça e representação”, da professora e feminista negra Bell Hooks. O caminho percorrido pela autora é de um ensaio que inicia de modo bastante afetivo, relembrando as masculinidades de homens negros de sua própria família. Segundo Hooks:

As fotografias em preto e branco da minha infância sempre me mostram acompanhada pelo meu irmão. Ele é menos de um ano mais novo que eu, parecemos gêmeos e, por um período de nossas vidas, fazíamos tudo junto. Éramos inseparáveis. Quando pequenos éramos irmão e irmã, camaradas, companheiros. Na adolescência, ele foi obrigado a se tornar um garoto. Em nossa casa no Sul, num lar batista patriarcal, ser um garoto significava aprender a ser duro, a mascarar seus sentimentos, a defender seu território e lutar; ser uma garota significava aprender a obedecer, ficar quieta, ser limpa, reconhecer que você não tem território para defender. Eu era dura, ele não. Eu era voluntariosa, ele era tranquilo. Nós dois éramos decepções (Hooks, 2019, p. 174).

Ao pensar sobre as masculinidades negras nos Estados Unidos, Bell Hooks recorre a intelectuais negros do século XIX, como Frederick Douglas e outros pensadores do contexto

---

<sup>5</sup> Blackface (do inglês, *black*, "negro" e *face*, "rosto") refere-se à prática teatral de atores que utilizavam o carvão de cortiça pintado nos corpos para representar personagens afro-americanos de forma exagerada, geralmente em shows norte-americanos. (Fisher, 2015, p. 65).

escravagista americano. Para a professora, era necessário mapear o conhecimento a respeito dos homens negros americanos, pois:

Muitas das obras acadêmicas sobre masculinidade negra que eram apresentadas na sala de aula se baseavam em material reunido em estudos sobre a vida de homens negros nas cidades. Esses livros transmitiam a mensagem de que a masculinidade negra era homogênea. Sugeriam que todos os homens negros eram atormentados por sua inabilidade de realizar o ideal falocêntrico masculino do modo como foi articulado pelo patriarcado supremacista branco capitalista. Ao apagar as realidades de homens negros que tem diferentes entendimentos de masculinidade, a produção acadêmica sobre família negra (tradicionalmente, o contexto da discussão sobre masculinidade negra) coloca uma representação rasa e unidimensional no lugar dessa complexidade vivida (Hooks, 2019, p. 176).

Dessa forma, a discussão trazida pela autora visa aprofundar o estudo das representações de homens negros americanos dentro da literatura, acadêmica ou ficcional, e analisar obras cinematográficas. A partir das análises empreendidas, a autora conclui que o conhecimento produzido sobre os homens negros na Academia os constrói como fracassados, psicologicamente abalados, perigosos, violentos e possíveis estupradores, “cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista” (Hooks, 2019, p. 174). Muito do conhecimento produzido sobre homens negros foi elaborado por homens brancos, e, desse modo, não se questionou a construção da masculinidade patriarcal, ou, em que medida, homens negros internalizaram esta norma.

Com isso, procurou-se analisar os filmes “O Nascimento de uma Nação”, de 1915 e 2016, descrevendo como o homem negro foi construído a partir de dois momentos bastante distintos. A primeira obra, de acordo com o historiador especialista em cinema Edward Guerrero (1990), foi o primeiro filme de longa duração feito nos Estados Unidos a estabelecer o “padrão técnico e narrativo para a indústria”, enquanto continuava a perpetuar a tendência de desvalorização dos afro-estadunidenses. Já o homônimo de 2016 se insere num contexto de mudança de percepção sobre afro-americanos no contexto de busca de protagonismo pelo próprio homem negro.

Vale ressaltar que o objetivo deste artigo não é analisar o percurso de mais de 100 anos de produção de conhecimento que transformou as visões a respeito de homens negros de “marginais” para “protagonistas de suas próprias histórias”. O trabalho visa descrever a representação de dois momentos distintos que procuraram oferecer um padrão de masculinidade para os homens negros.

## Masculinidade Negra: O Nascimento de uma Nação, 1915

“O Nascimento de uma Nação”, 1915, narra a história de duas famílias, os sulistas Camerons e os nortistas Stonemans, durante a Guerra Civil Norte-Americana e o período da Reconstrução<sup>6</sup>. O longa de modo geral é bem direto, podendo ser dividido em duas partes fundamentais. A primeira parte conta a história do fim da Guerra Civil e o assassinato do presidente Abraham Lincoln. A segunda parte trata a respeito da reconstrução, ou seja, os acontecimentos pós-guerra, como a união entre sulistas e nortistas.

Os Camerons, uma das famílias retratadas no longa, vivem em uma cidade chamada Piedmont, na Carolina do Sul, e são antigos donos de escravos. A família é retratada no filme como sendo bastante diversa, composta por heróis de guerra e mulheres muito apaixonadas e compassivas. Os Stonemans são os amigos dos Camerons, residentes na Pensilvânia e liderados pelo patriarca que é deputado, chamado Austin Stoneman (Ralph Lewis), um abolicionista que, apesar de ser um político influente, é retratado no filme como um homem fraco, doente, que manca por conta de um pé torto e, principalmente, um homem enganado pelos negros.

Os negros e a própria negritude são retratados de maneira bastante problemática no longa de David Griffith. O negro, em todo momento, passa a ser associado à monstruosidade em comparação aos brancos misericordiosos, compassivos e civilizados. Uma cena que vale destacar é quando soldados negros da União surgem na cidade de Piedmont como uma gangue de ladrões, saqueando a cidade e levando grande destruição. Os negros, nesse contexto, aparecem em comparação com os soldados confederados brancos que se encontram cansados de guerra, mas ao mesmo tempo são retratados como honestos e dispostos a proteger suas terras e famílias.

Nas lentes da feminista Bell Hooks, compreender a masculinidade negra exige que entremos em sintonia com os muitos discursos dominantes sobre raça, classe, gênero e até sexualidade. Neste sentido, devemos entender o negro como sujeito e não apenas objeto desta análise. O homem negro aqui toma consciência de sua história, e, desta forma, age no sentido a se perceber no mundo e empoderar a si mesmo. Com isso, fica evidente que a análise

---

<sup>6</sup>Na historiografia estadunidense, a Reconstrução é apontada como um período de aproximadamente doze anos, entre 1865 e 1877. Ela é, inclusive, grafada em letras maiúsculas. Nesse período, os estados anteriormente rebelados retornaram gradualmente à União, os antigos líderes políticos e militares dos mesmos passam a ser perdoados e os ex-escravos vão sendo integrados, mesmo que sem os mesmos direitos dos homens brancos. Ver: (Da Silva Oliveira *et al*, 2016).

empreendida neste capítulo compreende um viés negro/feminista que se utiliza dos estudos de gêneros para compreender a representação do homem negro no filme.

Para tencionarmos a representação da masculinidade negra no filme é importante recorrer à feminista Bell Hooks que exige que entremos em sintonia com os muitos discursos dominantes sobre raça, classe, gênero e até sexualidade. Neste sentido, devemos entender o negro como sujeito e não apenas objeto desta análise. O homem negro aqui toma consciência de sua história, e desta forma age no sentido a se perceber no mundo e empoderar a si mesmo. Com isso, fica evidente que a análise empreendida neste capítulo é com viés negro/feminista, utilizando os estudos de gêneros para compreender a representação do homem negro no filme.

Visando entender as masculinidades negras, a feminista e escritora Bell Hooks traça um importante percurso, analisando intelectuais negros ao longo do século XIX, como Frederick Douglas (aboliconista e escritor), Josiah Henson (aboliconista e político) e Henry “Box” Brown (mágico e artista norte-americano). Para a autora, as narrativas criadas por esses intelectuais “revelam que eles viam a “liberdade” como uma mudança de status que lhes permitiria desempenhar o papel do patriarca cavalheiresco benevolente” (Hooks, 2019, p. 176). Neste sentido, a liberdade do homem negro estava associada à possibilidade de cuidar e prover para sua família.

Considerando, pois, a grande participação do homem negro na economia escravagista norte-americana, Bell Hooks analisa a mudança da imagem que o homem negro passou a ter. Segundo a escritora “é realmente surpreendente que os estereótipos do negro preguiçoso e vagabundo tenham se tornado comuns tão rapidamente na imaginação pública” (Hooks, 2019, p. 177). Nas representações que predominaram durante os séculos XIX e XX, os negros eram figuras interessadas apenas em beber e se divertir e, como já citado, altamente preguiçosos e vagabundos. Para Hooks:

O capitalismo avançado promoveu mudanças na natureza dos papéis de gênero para todos os homens dos Estados Unidos. A imagem do patriarca e chefe de casa, líder desse miniestado chamado “família”, debutou no século XX. Mais homens do que antes trabalhavam para alguém. O estado começou a interferir nos assuntos domésticos. O tempo do homem não era dele; pertencia ao seu empregador, e os termos em que comandava a família mudaram (Hooks, 2019, p. 183).

Segundo a autora, dentro de uma economia capitalista era o poder de ganhar dinheiro que determinava a dominação do homem sobre sua casa. Durante o século XX, houve uma importante mudança na maneira de ver os homens negros. Antes, pautada na possibilidade de

se ganhar dinheiro; agora, estabelecida por um ideal falocêntrico. O falocentrismo para Bell Hooks seria “o que um homem faz com seu pênis se torna o caminho maior e mais acessível para garantir o status masculino” (Hooks, 2019, p. 183).

O ideal falocêntrico acabou por caracterizar um novo padrão de masculinidade entre os homens. Além de ser pautado no órgão masculino, o falocentrismo abriu a possibilidade de não apenas ter um pênis, mas usá-lo para a sedução e conquista sexual. Para Bell Hooks (2019, p. 183) “uma masculinidade definida no ideal sexual e enraizada na dominação física e na posse sexual de mulheres poderia ser acessível a todos os homens”. Com uma masculinidade voltada para o falo, qualquer homem poderia conseguir status, até mesmo os desempregados.

No filme “O Nascimento de uma Nação” de 1915, Gus, um matador profissional e antigo escravo, é retratado tendo um grande interesse por mulheres brancas. Uma das cenas mais chocantes do curta, intitulado “A Colheita Sombria” onde David Griffith se empenha a demonstrar ao público, como a figura do negro é assustadora. Nela, Gus recém-libertado, está ansioso para aproveitar da nova lei de casamento inter-racial, e o personagem decide se aproximar da filha mais nova dos Cameron, que estava brincando sozinha em uma floresta, quando Gus começa a vigiá-la. A cena continua com um pequeno diálogo entre Gus e a garota, que em seguida foge desesperadamente floresta adentro e, por fim, joga-se em um precipício, fugindo do seu perseguidor. De acordo com Robin R. Means Coleman (2019, p. 68) “fica claro que Gus deve ser visto como um predador sexual que ataca mulheres brancas”. Outro elemento a ser observado é o maniqueísmo envolto das figuras de Gus e a “irmãzinha”:

A leitura dominante dessa sequência privilegia uma visão maniqueísta de raça na qual Gus representa o mal absoluto, ao passo que Little Colonel e sua irmã personificam o bem absoluto. Montagem, *mise-en-scène* e conteúdo narrativo são combinados para impelir o espectador a tomar Gus como a representação do perigo e do Caos: ele é estranho, aquele que não se parece conosco, do qual precisamos nos proteger. Seja negro ou branco, homem ou mulher o espectador supostamente deveria se identificar com os Camerons e encorajado a odiar Gus (Diawara, 2004, p. 67).

O filme ainda continua a utilizar o “mito da sexualidade exacerbada” em outros momentos e desta vez por meio do personagem Lynch. Quando o personagem faz mais do que tocar o braço de uma mulher branca não restam dúvidas que o diretor quis demonstrar que todo negro pode ser um estuproador em potencial. Todas essas ações acabam por justificar o aparecimento da *Ku Klux Klan*, que comete um linchamento contra Gus e Lynch com crueldade.



O longa pode ser compreendido por apresentar um projeto político para os recém-libertos que visava, sobretudo, o total extermínio da população negra ou sua cooptação e subordinação em uma sociedade branca. Com isso podemos entender que:

Uma das soluções para tentar manter os homens negros longe das mulheres brancas, nos Estados Unidos, foi a criação da Ku Klux Klan no final da Guerra Civil Americana (1861 – 1865). Suas vigílias noturnas tinham saídas noturnas como principal objetivo caçar e eliminar casais inter-raciais. Quando eram descobertos, invariavelmente, os homens negros eram linchados e/ou enforcados e, não raro, eram castrados (Friedman, 2002). O medo dos homens negros não foi, contudo, uma exclusividade da sociedade norte-americana (Souza, 2013, p. 4).

As masculinidades negras foram fortemente impactadas pela sua representação bestializada, que estigmatizou o imaginário como homens hiperssexualizados. Essa representação pode criar uma rivalidade entre masculinidade negra e as masculinidades hegemônicas. O falo grande pode se apresentar como uma ameaça à hombridade branca. Para Souza (2013) falomaquia é “essa disputa (*maquia*) pelo poder (*phallus*) e prestígio relacionado entre as masculinidades hegemônicas e subalternas”. Segundo Franz Fanon:

O preto é fixado no genital, ou pelo menos aí foi fixado. Dois domínios: o intelectual e o sexual. O pensador Rodin em ereção, eis uma imagem que chocaria. Não se pode, decentemente, bancar o durão toda hora. O preto representa o perigo biológico. O judeu o perigo intelectual. Ter a fobia do preto é ter medo do biológico. Pois o preto não passa do biológico. É um animal. Vive nu. (Fanon, 2008, p. 183)

Não resta dúvidas, portanto, de que a masculinidade negra no filme de David Griffith é representada de forma animalesca. Essa visão estereotipada, muitas vezes baseada na exploração do mito da sexualidade exacerbada, impactou de maneira significativa a imagem que o negro passou a ter ao longo de todo século XX, sendo fortemente criticada posteriormente por outros diretores durante a história do cinema, a exemplo do homônimo “O Nascimento de uma Nação”, de 2016, dirigido por Nate Parker.

### **Masculinidade Negra: O Nascimento de uma Nação, 2016**

O cinema, para além de um mero entretenimento, pode ser também uma importante ferramenta pedagógica para difusão e problematização de ideias, valores e conhecimentos. Nesse sentido, a iniciativa do diretor Nate Parker em reconstruir a história e a imagem difundidas negativamente pelo seu questionável homônimo de 1915, dirigido por David

Griffith, mostra-se primordial, pois, segundo Fresquet (2013, p. 25), o cinema intensifica as invenções de mundo, perturba a ordem dada e possibilita uma leitura ao mesmo tempo intelectual e sensível dos filmes. Ainda, para Douglas Kellner:

A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e de raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. (Kellner, 2001, p. 9)

Dessa forma, muito diferentemente da abordagem de David Griffith, Nate Parker constrói um personagem mais bem desenvolvido, dotado de humanidade, sentimentos e muita profundidade. O antes bestializado Nat Turner passa a ganhar o protagonismo do longa e uma nova ressignificação. Logo no início do longa, é indicado pelo pai, um escravo fugitivo que precisou subtrair alimento para o sustento da própria família, como sendo filho de Deus com um propósito. Se antes os negros eram vistos como sujeitos desalmados<sup>7</sup>, um dos grandes destaques da obra é apresentá-los não apenas como filhos do próprio Deus, mas também portadores da Palavra e dos ensinamentos cristãos, o que seria um escândalo se exibido no homônimo de 1915.

Nesse sentido, Nat Turner, escravo letrado e pregador, é usado pelo seu proprietário Samuel Turner para acalmar os escravos rebeldes por meio da leitura das Escrituras. A princípio, o escravo assim o fez, visto que estava inserido em um meio no qual lhe era conveniente agradar aos seus senhores. Para Neusa Santos Souza (1983), o negro que se empenha na conquista da ascensão social paga o preço do massacre de sua identidade. Afastado de seus valores originais, o negro tomou o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de “tornar-se gente”. Assim, a rebelião iniciada por Nat Turner, para além de uma indignação à sua frustração, é também uma resposta à dor, “o sujeito negro, diante da “ferida” que é a representação de sua imagem corporal, tenta, sobretudo, cicatrizar o que sangra” (Costa, 1983, p. 10).

Porém, ao longo do filme é perceptível o desencantamento de Nat Turner com as justificativas bíblicas à escravidão, e este sentimento é acompanhado por sua revolta com as situações de barbárie às quais os negros estavam submetidos em seu tempo. Se antes Turner

---

<sup>7</sup> Durante muito tempo, o negro esteve associado às trevas, ao caos, ao feio e ao mal, em contraposição ao europeu caucasiano, símbolo da luz, da harmonia, da paz e do próprio Deus, o que se evidencia nas palavras de Nogueira (2000, p. 69): “na forma humana ou na forma animal, Satã é frequentemente negro ou escuro, como convinha ao Príncipe das Trevas”.

pregava “Escravos, sujeitem-se a seus senhores com todo o respeito, não apenas aos bons e amáveis, mas também aos maus” (Bíblia, Pedro, 2, 18), conforme sua indignação aumenta, o protagonista relê a Bíblia com outros olhos e aponta que para cada versículo que se usa para justificar a escravidão há outro exigindo a liberdade. Assim, após tantas atrocidades aos seus pares, ele decide elaborar um plano e liderar o movimento de libertação do seu povo.

O que queremos enfatizar é que o filme de Nate Parker dá um enfoque mais messiânico ao líder da rebelião de escravos: o dom da leitura concedido por Deus, o domínio das Escrituras, a forma como é açoitado em um tronco com os braços estendidos como Cristo na cruz, a perseguição, a fé inabalável e o cruel destino que teve, dando a sua vida por uma causa muito maior e legítima, conforme diz “tudo o que quero, quero para o povo oprimido de Deus”, mesmo que futuramente venha a se rebelar.

A construção de um personagem negro mais aprofundado, bem trabalhado e desenvolvido não visa apenas lançar novos olhares sobre aqueles que antes foram demonizados e excluídos, mas também trata de racismo e poder. Segundo Silvio Almeida (2018), racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento. Trata-se de um processo em que condições de subalternidade e privilégios se distribuem entre grupos raciais e se reproduzem no âmbito da política, economia e relações cotidianas. Logo, o negro, como uma raça subalternizada, não detém o poder de subjugar outros negros, e nem, muito menos, os brancos.

Outro ponto interessante na obra de Nate Parker é o distanciamento da imagem construída no homônimo de 1915 acerca do negro hiperssexualizado em que, segundo Robin R. Means Coleman:

O filme foi feito numa época em que o mero olhar de um homem negro na direção de uma mulher branca (“olho do estupro”) resultava em um linchamento. O impacto dessas cenas racistas alojadas em um dos filmes mais importantes dos Estados Unidos do ponto de vista tecnológico é uma marca que não podemos apagar. Até mesmo hoje representações negras são influenciadas por aquelas criadas e popularizadas por Griffith (e Dixon). A negritude foi efetivamente transformada, e o negro se tornou uma das criaturas mais terríveis e temidas de todas. (Coleman, 2019, p. 68)

Se antes o negro estava associado à sedução e à lascívia<sup>8</sup>, na película em análise nota-se um Nat Turner amoroso e respeitoso com a mulher amada. Se antes um mero olhar poderia significar um abuso sexual e o negro fora tido como agente ativo de práticas heterossexuais violentas (Hooks, 2004, p. 52), o filme de 2016 mostra o consentimento feminino para que a relação viesse a acontecer. Segundo Jurandir Freire Costa (1984), a banalização da violência é, provavelmente, um dos mais fortes aliados de sua perpetuação. Assim, reconstruir um personagem compassivo e emotivo é também uma forma de lutar contra estereótipos que violentam o negro.

Ao liderar uma rebelião de escravos, vemos que diferentemente do filme de 1915 que trazia personagens negros subjugados, no homônimo de 2016 o homem negro cria seu próprio destino, dentro do que lhe era possível à época, e transforma o de inúmeros outros, mesmo que esta busca por autonomia lhe tenha custado a própria vida. Lutando contra toda mitologia e ideologia construída em torno do homem branco que submetia os negros à deploração, a película evidencia a passagem de Nat Turner do papel de bestializado para a figura do negro que entra para a História como herói.

O que esperáveis que acontecesse quanto tirastes a mordaça que tapava estas bocas negras?... Estas cabeças que nossos pais haviam dobrado pela força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis adoração em seus olhos? Ei-los em pé, homens que nos olham e faço votos para que sintais como eu a comoção de ser visto. Pois o branco desfrutou durante três mil anos o privilégio de ver sem que o vissem; era puro olhar, a luz de seus olhos subtraía todas as coisas da sombra natal, a brancura de sua pele também era um olhar, de luz condensada. O homem branco, branco porque era homem, branco como o dia, branco como a verdade, branco como a virtude, iluminava a criação qual uma tocha, desvelava a essência secreta e branca dos seres (Sartre, 1960, p. 105).

### **Considerações finais**

O filme “O Nascimento de uma Nação” de 1915, dirigido por David Griffith, perpetuou a imagem do homem negro enquanto predador sexual para a sociedade norte-americana. Como observado durante a leitura deste texto, este passou a ser analisado como um estupro em potencial, oferecendo perigo constante à mulher e à sociedade branca

---

<sup>8</sup> Para Cohen (1980), o negro poderia ser tanto uma criatura repulsiva quanto libidinoso. "São Bento de Palermo, por exemplo, suplicou a Deus que o fizesse hediondo a fim de não sucumbir às mulheres. Deus o entendeu e o transformou em negro, foi desta forma que ele tornou-se São Bento, o mouro" (p. 39). "João Cassiano, monge do século V e autor de um dos manuscritos mais antigos e mais lidos sobre os Padres da Igreja, descreve como sujeito à tentação, um eremita atormentado pelo diabo disfarçado em uma 'mulher negra, impudica e lasciva" (p. 69).

como um todo. A morte de Gus, uma das figuras negras representadas no filme pela *Ku Klux Klan*, que simbolizava todos os ideais de pureza, civilidade e decência, parece reforçar que o negro apenas seria parado quando encontrasse a morte.

Outro elemento apresentado, tanto pelo filme quanto pela bibliografia estudada, é que o “mito da sexualidade exacerbada” de fato impactou a imagem que a sociedade absorveu acerca do homem negro estadunidense. Enquanto a masculinidade negra pôde se beneficiar do falocentrismo criado em torno do gênero, esse benefício foi de todo excluído quando se tornou um modo como a sociedade branca passou a sistematizar tal figura. O negro do órgão sexual protuberante passou a ser olhado com desconfiança e medo por parte da masculinidade hegemônica branca que, a todo momento, tenta eliminar fisicamente e simbolicamente o homem negro da sociedade.

As masculinidades negras, hoje no plural, pois de fato são muitas e diversas as experiências de homens negros, foram por muito tempo reduzidas à força, à potência sexual e à violência. Nos nossos dias, a partir da conexão com o feminismo, é possível trabalhar na Academia essa experiência, que é ao mesmo tempo tão rica, mas também traumática. Os esforços que acometem intelectuais de todas as áreas do conhecimento humano visam derrubar a mentalidade de uma sociedade que se estabeleceu em torno de uma visão pejorativa e estigmatizada do homem negro.

Se o primeiro filme foi criado num período em que as teorias da eugenia ainda estavam em evidência, o homônimo de 2016 já pertence a um mundo mais plural, mais pautado pelo rigor científico e que caminha a cada dia mais em direção à liberdade dos indivíduos. Se para Hannah Arendt (1998) as ideologias ganham força por meio da identificação aos anseios pessoais para então se buscar um embasamento científico que as justifique, o racismo então faz parte de uma estratégia de poder que atenda às demandas de um certo setor social. Assim, a luta contra o racismo em suas mais diversas formas é dever de todos, e o cinema, como difusor de ideias, é uma poderosa arma contra todo tipo de ideologia.

## Fontes

GRIFFITH, David Llewelyn Wark. **O nascimento de uma nação. Estados Unidos**, 1915. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DyyGyiB6kSQ>>

PARKER, Nat. **O nascimento de uma nação. Estados Unidos**, 2016. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=plnzR\\_hCjw8](https://www.youtube.com/watch?v=plnzR_hCjw8)>

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Ludmila Pereira de. Corpos diaspóricos e masculinidades negras: uma leitura de Todo mundo odeia o Cris. **Revista de Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad**, v. 3, ed. especial, 2017.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ARENDDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

COHEN, William. **Français et Africains**. Paris, Gallimard, 1980.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro: DArkSide Books, 2019.

CONRADO, Mônica; RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homem negro, negro homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Revista Estudos Feministas**, v. 25 n. 1, Florianópolis, 2017.

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. Masculinidades negras em movimento - o cinema negro como prática decolonial na educação. **Revista Aleph**, ISSN 1807-6211, 2018, nº 31.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

DA SILVA OLIVEIRA *et al.* **Sutilezas cruéis das políticas estadunidenses do racismo e da segregação em autobiografia de um ex-negro, de James Weldon Johnson**. As Letras da Política. 1. ed, Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

DIAWARA, Manthia. **O Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência** (Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance). Tradução: Heitor Augusto. *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*. 6ª edição. New York. Oxford University Press, 2004.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUfba, 2008.

FISHER, James. **Historical Dictionary of American Theater: Beginnings**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

GUERRERO, Edward. AIDS as monster in science fiction and horror cinema. **Journal of Popular Film and Television**, v. 18, n. 3, 1990, p. 86-93.

HAAS, B. **Ku Klux Klan**. 1 ed. São Paulo: Dinal, 1966.

HOOKS, Bell. Reconstruindo a masculinidade negra. In: HOOKS, Bell. **Olhares negros raça e representação**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **We real cool: black man and masculinity**. New York: Routledge, 2004.



KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

OLIVEIRA, Érica Baggio; SANT'ANNA, Isadora Ferrão. **Representatividade negra no cinema americano: uma análise do filme Moonlight**. *Scripta Alumni - Uniandrade*, n. 20, 2018. ISSN: 1984-6614.

RESTIER, Henrique; SOUZA, Roll Malungo de. **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo, Ciclo Contínuo, 2019.

RIBEIRO, Alan Augusto Moraes; FAUSTINO, Davidson Mendes. Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora. **Transversos: Revista de História**. Rio de Janeiro, n. 10, ago. 2017.

SANTOS, Daniel dos. **Ogó: encruzilhadas de uma história das masculinidades e sexualidades negras na diáspora atlântica**. *Universitas Humanas*, Brasília, v. 11, n. 1, p. 7-20, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. Tradutor J. Guinsburg. 2ª Ed. São Paulo, SP: Ed. Difusão. Europeia do Livro, 1960.

SOUZA, Henrique Restier da Costa. **Lá vem o negão: discursos e estereótipos sexuais sobre homens negros**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da Identidade do Negro brasileiro em ascensão social**. Rio De Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. Falomaquia: Homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. **Revista Antropolítica**, n.34, p. 35-52, 2013.

## O retrato das relações afetivas e sexuais da década de 1970: O que podemos aprender em “Dona Flor e Seus Dois Maridos” sobre a expressão cinematográfica nacional?

The portrait of affective and sexual relationships in the 1970s: What can we learn from “Dona Flor and Her Two Husbands” about national cinematographic expression?

Laís Fernanda Pereira SILVA<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente ensaio analisa o filme "Dona Flor e Seus Dois Maridos" (1976), dirigido por Bruno Barreto, como um reflexo das transformações sociais e interpessoais durante a Ditadura Militar no Brasil. Explorando as representações afetivas e a recepção crítica do filme, investigamos como a expressão cinematográfica interage com a leitura histórica. Ademais, pauta-se a discussão do papel cultural do cinema como meio de fundar e constituir a memória coletiva, bem como a interpretação de narrativas como essa através da vivência nacional no período ditatorial. A introdução do cinema enquanto fundamento histórico amplia o objeto de pesquisa de uma época e possibilita a revisão das ideias vigentes e o questionamento do status quo; a compreensão da arte, nesse sentido, configura a compreensão da história em si.

**Palavras-chave:** Ditadura Militar; Cinema nacional; Memória.

**Abstract:** This essay examines the film "Dona Flor and Her Two Husbands" (1976), directed by Bruno Barreto, as a reflection of social and interpersonal transformations during the Military Dictatorship in Brazil. Exploring the affective representations and critical reception of the film, we investigate how cinematic expression interacts with historical interpretation. Furthermore, the discussion revolves around the cultural role of cinema as a means of establishing and shaping collective memory, as well as the interpretation of narratives like this through the national experience during the dictatorial period. The introduction of cinema as a historical cornerstone broadens the scope of investigation for a given period and enables the review of prevailing ideas and the questioning of the status quo; understanding art, in this regard, constitutes an understanding of history itself.

**Keywords:** Military dictatorship; National cinema; Memory.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) – FCHS

## Introdução

A Ditadura Militar foi marcada por significativas transformações sociais e interpessoais, influenciadas pelo autoritarismo do regime e pelas mudanças culturais globais. Durante esse período, as restrições à liberdade de expressão e a censura exerceram forte influência sobre as representações públicas e midiáticas dos relacionamentos, enquanto movimentos sociais emergentes desafiavam as normas estabelecidas, buscando novas formas de identidade e liberdade individual. Diante desse contexto efervescente, as relações afetivas e sexuais se reinventaram, refletindo as mudanças de mentalidade e comportamento na esfera social.

A análise da produção cinematográfica "Dona Flor e Seus Dois Maridos" (1976), dirigida por Bruno Barreto – e sua tomada como fonte histórica – emerge como uma ferramenta valiosa para a compreensão da complexidade das relações afetivas na década de 1970, enquanto inserida no contexto militar brasileiro. O filme, nesse sentido, se torna um microcosmo representativo desse período, expressando suas contradições e conciliações por meio da comédia erótica. Através da análise das personagens, das dinâmicas interpessoais e das representações sociais presentes na obra podemos desvendar as mensagens e reflexões transmitidas pelo cinema nacional ao público, bem como a recepção crítica e histórica da trama ora sob a vista do entretenimento ora sob teor ideológico.

Para além disso, se faz necessário explorar o lugar do cinema nacional como espelho da sociedade brasileira, refletindo suas contradições, anseios e aspirações. Através da lente cinematográfica, podemos investigar como as produções artísticas da época dialogavam com o contexto sociocultural da Ditadura Militar, abordando temas como liberdade sexual, conflitos entre desejo e moralidade, e transformações nas relações interpessoais. O diálogo estabelecido entre cinema e sociedade contribui para a construção da memória coletiva e cultural, preservando e reinterpretando as experiências e valores geracionais que refletem sua época. Ao analisar obras como "Dona Flor e Seus Dois Maridos", podemos acessar camadas mais profundas da memória cultural brasileira, enriquecendo nossa compreensão do passado e como ele se reflete na realidade presente.

Nesse sentido, o que se propõe é a exposição de fontes que alimentem a criticidade em relação ao cinema nacional, de forma que a pluralidade historiográfica seja capaz de expressar as diferentes recepções críticas de obras inseridas no contexto militar e a forma como as mesmas refletem culturalmente, tal como o encargo da mídia sobre a concepção afetiva da memória cultural do país.

## Panorama histórico

O período da Ditadura Militar no Brasil perdurou por mais de vinte anos, marcado pela intensa repressão política<sup>2</sup> através de expressões autoritárias de poder e censura; entre 1964 e 1985 sob o governo de sucessivos presidentes militares – a partir do golpe que depôs João Goulart – o regime centralizou o poder nas mãos das Forças Armadas.

A censura foi amplamente utilizada a fim do controle midiático – a imprensa, a arte – e educacional a fim de reforçar as dinâmicas de poder e fortalecer o regime. Michel Foucault (1981) em entrevista à Universidade Católica de Lovaina, afirma o poder em um sentido mais amplo, enquanto forma de se relacionar e estabelecer relações:

O poder não é uma coisa, poder são relações. O poder são relações entre indivíduos; uma relação que consiste que um pode conduzir a conduta do outro, determinar a conduta do outro. E determinada voluntariamente em função de uma série de objetivos que são seus. Dito de outra forma, quando olhamos o que é o poder, o poder é um exercício de governo, no sentido amplo do termo. (Foucault, 1981)<sup>3</sup>

A repressão, nesse sentido, adquire um caráter de delimitação das relações socioafetivas e dita a conduta não somente a partir do pensamento e da ideologia, mas também da forma que se manifestam os relacionamentos e que se formam os vínculos: a arte e a cultura sofrem censuras que se refletem em âmbito social. Ainda assim, o período reflete, também, um cenário de intensa mobilização social e resistência que luta – por meio da greve, dos apelos e da cultura – pela redemocratização do país.

### Análise de "Dona Flor e Seus Dois Maridos"

"Dona Flor e Seus Dois Maridos" é uma adaptação cinematográfica do romance homônimo de Jorge Amado que traz à perspectiva o retrato das relações sexuais e afetivas durante a Ditadura Militar. Na conjuntura histórica do regime autoritário, o filme se destaca por uma abordagem irreverente e provocativa, explorando o erotismo através do desejo e da liberdade sexual e relativiza a moralidade em meio a uma sociedade marcada pela censura.

---

<sup>2</sup> Esse cenário incluiu a perseguição de grupos opositores, como comunistas, socialistas, sindicalistas e ativistas estudantis. Esses grupos eram frequentemente alvo de prisões arbitrárias, tortura, desaparecimentos forçados e assassinatos por parte do regime militar, como parte de sua estratégia para silenciar quaisquer formas de dissidência política. A repressão marcou significativamente a sociedade brasileira, que ainda hoje debate a impunidade dos envolvidos e as cicatrizes culturais e emocionais das vítimas e seus familiares.

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. Entrevista com Michel Foucault na Universidade Católica de Louvain em 1981. [S.I]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yO\\_F4IH-VqM](https://www.youtube.com/watch?v=yO_F4IH-VqM). Acesso em 17 de março de 2024.

A história de Dona Flor, uma mulher que se vê dividida entre seu falecido marido – sensual, instável, infiel – e seu novo esposo – pacato, provedor, fiel – ressoa com as tensões e contradições da época. Elizabeth Lowe (2021) aponta a ambiguidade como inerente à vivência brasileira e enxerga, em meio à cultura diversa, influenciada pela herança africana, indígena e portuguesa do país, Dona Flor como alegoria nacional, de forma que a personagem, em sua pluralidade, exista como representação da mulher brasileira<sup>4</sup>.

Ressalta-se, para o enriquecimento dessa compreensão, o século XX como palco de transformações culturais nas questões de gênero: a inserção feminina no mercado de trabalho e as expressões de liberdade política e sexual tomam vida a partir das distorções da antiga moralidade no que diz respeito ao prazer e ao matrimônio.

A inserção da mulher no mercado e o contato que isso proporciona ao movimento trabalhista e às pautas de esquerda, por exemplo, contribuem para contestar o lugar da mulher como unicamente doméstico. Essas reivindicações se atropelam uma vez que constituem sentido: se há ruptura no âmbito doméstico, há no matrimônio e, por sua vez, há na sexualidade. Em “A origem da família, do Estado e da propriedade privada” Friedrich Engels aborda a opressão de gênero como intrínseca à propriedade privada e às classes sociais; o núcleo familiar seria a solução para a garantia da herança da propriedade e, portanto, é responsável pela subjugação da mulher em relação ao homem, da associação ao trabalho doméstico e

Essa busca por autonomia e o senso de autoexpressão, também se manifestou na arte, na literatura e, claro, no cinema, onde cineastas passam a explorar o sexo, a identidade de gênero e as dinâmicas interpessoais. Essas transformações culturais foram fundamentais para moldar o contexto no qual obras cinematográficas, como a objeto dessa pesquisa, foram produzidas e recebidas, influenciando tanto a forma como os filmes abordavam questões de afeto e sexualidade quanto a maneira como eram interpretados pelo público e pela crítica.

---

<sup>4</sup> Vale elucidar a escolha de Sônia Braga por Bruno Barreto como o que o diretor considerou a decisão óbvia a fim de expressar os desejos e aspirações do país, ainda que houvesse uma resistência inicial; o sucesso com a sensualidade explorada em Gabriela (1975) e a versatilidade da atriz contribuíram para a consolidação de um dos maiores fenômenos do cinema nacional.

Bruno Barreto (2021), diretor do longa, afirma o capricho da obra em trabalhar o desejo a partir da perspectiva feminina. A sexualidade, nesse sentido, é explorada a partir do anseio da mulher por felicidade e satisfação: Dona Flor experiencia, em meio às conturbações de sua relação com seus maridos tão opostos o desejo a partir dos extremos de prazer e respeito. Vadinho – seu primeiro marido, falecido – representa, aos olhos do diretor – a personificação do sexo não palpável frente à fé católica, que, para Dona Flor, se manifesta pela presença de um fantasma que materialize o prazer.

**Figura 1: Cena de encerramento do filme, onde Dona Flor, acompanhada de seus dois maridos – Vadinho e Teodoro – deixa a Igreja após a missa.**



**Fonte:** Dona Flor e Seus Dois Maridos. Bruno Barreto. Brasil, 1976.

O catolicismo, em uma obra profundamente ligada às raízes religiosas<sup>5</sup> de seu país, aparece mais uma vez, na película em sua cena de encerramento (vide Figura 1); a cena foi idealizada por Barreto, não constando no original de Jorge Amado, e se tornou um ícone do cinema nacional, presente ainda em adaptações posteriores. Ainda que esse encerramento parecesse intuitivo ao diretor, a produção não achou que a Censura<sup>6</sup> deixaria de cortá-la, por, de certa forma, deturpar o moralismo característico do período ditatorial brasileiro e, a conservação da cena, para o cineasta, expressa que “o conselho de censura, eles não fazem sentido, na maioria das vezes”<sup>7</sup>.

O que pode ser apontado, nesse sentido, é que ainda que a sexualidade autônoma e as expressões eróticas da infidelidade, do matrimônio e do desejo feminino, que sugerem certa

<sup>5</sup> A obra, para além do catolicismo, aborda uma presença significativa das religiões de matriz africana, onde se ambienta, na Bahia dos anos de 1940.

<sup>6</sup> Nessa grafia, iniciada em letra maiúscula, diz respeito ao órgão responsável por aplicar a censura.

<sup>7</sup> O transcrito parte de uma entrevista ao diretor que se decorreu de um podcast, com a participação de Kleber Mendonça Filho e Elizabeth Lowe, também articulado ao longo da pesquisa; ambos se encontram listados no campo de referências.



valorização à liberdade individual avesso ao conservadorismo moral e às convenções sociais possam expressar uma crítica ao status quo, a forma que se dá essa criticidade é estranha à alguns estudiosos.

Isto é, a recepção do filme frente à censura, que negligenciou cenas sensuais e que questionam normas e tradições típicas ao conservadorismo, poderia configurar uma tentativa – por parte do regime – de controlar a narrativa cultural, enquanto era permissivo, ao público a extravagância desse gênero midiático.

“Dona Flor e Seus Dois Maridos” oferece uma janela fascinante a ser explorada acerca da complexidade das relações interpessoais e da forma que a crítica de cinema e a produção cinematográfica em si coexistem com o período ditatorial no Brasil. A obra reflete, em sua forma estética e na forma que se materializa enquanto objeto de estudo, as tensões e contradições de seu contexto.

### **O cinema nacional e as recepções críticas**

A história do cinema nacional brasileiro é marcada por limitações no mercado cinematográfico no que diz respeito à produção, que se reflete em uma distribuição precarizada responsável pelo atraso à visibilidade audiovisual do país. Nesse sentido, Caio Lamas argumenta:

Trata-se do fenômeno de marginalização do cinema brasileiro em seu próprio mercado. Os setores da distribuição e da exibição sempre foram historicamente comprometidos com os interesses dos filmes estrangeiros e avessos aos sacrifícios e esforços do setor da produção nacional. (Lamas, 2014; p.17)

O cinema brasileiro, em seus primeiros anos de história, se viu submisso à produção cinematográfica estrangeira, desde a cerne da distribuição – que priorizava o filme externo – até a recepção do público brasileiro em relação a obras nacionais e internacionais.

As chanchadas, entretanto, representaram forte ruptura no pensamento hegemônico da cultura cinematográfica, enquanto produções – de grande aceitação popular – que trabalhavam o carnaval, o humor e o duplo sentido. A chanchada, a partir do retrato cotidiano, assumiria o lugar de estabelecer a relação entre o diálogo cinematográfico e o público, dando forma ao cinema nacional enquanto popular, ideia essa apontada pelo cineasta Alex Viany (1975).

A marginalização desse gênero se reflete na recepção crítica que lê a chanchada como uma forma de cinema inferior. Eram caracterizadas por um entretenimento escapista: histórias leves, humorísticas que espelhavam a vivência urbana e o cotidiano da classe média, muitas vezes retratando o cotidiano urbano e o modo de vida da classe média. O Cinema Novo, em outra mão, surgiu nos anos 1960 como uma reação a esse tipo de cinema mais tradicional brasileiro; os cineastas do movimento buscavam romper com as convenções estabelecidas e retratar uma visão mais crítica e realista da sociedade brasileira. As questões sociais, políticas e culturais eram abordadas com uma maior profundidade e muitas vezes adotavam uma estética mais sóbria e experimental.

As pornochanchadas, surgem como um subgênero que misturava o formato tradicional das chanchadas com um teor erótico mais explícito, já não mais tão limitado aos duplos sentidos. Por meio de um humor indelicado, esses filmes ofereciam uma abordagem lúdica e provocativa a respeito de questões controversas, o que contribuiu para sua popularidade junto ao público brasileiro. Ainda que muitas vezes desconsideradas enquanto produções de qualidade baixa, as pornochanchadas ocupam um lugar fundamental na compreensão cinematográfica nacional e proporcionaram uma árvore de possibilidades criativas aos cineastas interessados no gênero e um leque ainda maior de criticidade agregado ao tema.

“Dona Flor e Seus Dois Maridos”, ainda que conte com o humor irreverente e a sexualidade escrachada das chanchadas, mas com a adição do teor romântico próprio da obra de Jorge Amado que viabiliza o filme como um dos maiores sucessos de bilheteria nacional: o romantismo serve aqui como forma de abstração das temáticas mais polêmicas da obra, ainda que o público não as desconsidere – e não deve desconsiderar, afinal, se compõe de ambos no que se contrastam – ao formular a crítica, positiva ou negativa.

A recepção crítica do filme, portanto, imprime não apenas as divergentes opiniões e questionamentos sobre sua qualidade artística, mas também as diferentes interpretações de seu significado político e cultural. Enquanto alguns críticos elogiam sua coragem e originalidade, outros questionam suas motivações e efeitos sociais.

Com essas compreensões, é possível começar a entender a obra a partir das diferentes interpretações críticas e históricas. A recepção do longa pela censura pode ser interpretada como uma tentativa do regime de controle à narrativa cultural em contraste com a exposição erótica. Regina Gomes (2018) aborda a censura no que diz respeito à abordagem do filme:

De fato, as cenas picantes de Dona Flor foram negligenciadas pelos censores, e vale lembrar que durante a ditadura militar no Brasil o Estado dá

novo impulso à indústria cinematográfica (torna-se uma espécie de patrono do capital cultural brasileiro, como bem desenhou Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*). Através da Embrafilme, aglomera funções nas áreas de coprodução, fiscalização, distribuição, exibição e divulgação (inclui-se aí o financiamento da própria revista *Filme Cultura*). Filmes como *Dona Flor, Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, representaram de certo modo esse desejo de afastamento de um projeto que envolvesse necessariamente uma bandeira ideológica. (Gomes, 2018; p. 238)

Durante o regime militar, o Estado assumiu papel significativo na indústria cinematográfica brasileira e, com a Embrafilme<sup>8</sup> foi viabilizado um maior controle na produção cinematográfica brasileira, bem como na distribuição dessas mídias. A repercussão da obra espelha o complexo cenário da indústria de entretenimento brasileira e é marcada pela fragmentação das perspectivas da crítica. Gomes caracteriza ainda que “o olhar sobre o cinema brasileiro era visto como o olhar sobre o próprio país, ou seja, um misto de exotismo e folclore que o Cinema Novo tentara romper nos anos 1960” (2018, p. 239). A crítica à pequena burguesia baiana elaborada no romance de Jorge Amado, adquire sob os olhos da crítica um tom exótico.

A recepção crítica entra, nesse sentido, como submissa ao contexto sociocultural, marcado pela polarização de opiniões e a controvérsia; é possível perceber a pluralidade da vivência cultural, desde a representação na mídia e a caracterização performática, até a receptibilidade pública dessas figuras.

Wallace Rodrigues (2018) compreende o erotismo, dentro da cinematografia, enquanto mecanismo de expressão estética contrária à repressão ditatorial, retomando a ideia de poder sobre os corpos como poder sobre as formas de estabelecer relações; o corpo existe, nesse sentido, como meio de questionar o controle governamental através da superexposição estética. O teor questionador e contestador estético é contraposto pela análise de Luís Geraldo Rocha (2017)<sup>9</sup> que enxerga, no cinema erótico, uma estratégia de controle social, que tem como propósito desviar a atenção pública das problemáticas sociopolíticas do país. O estímulo dessa abordagem da cinematografia, em contraste com a censura às outras, indicaria

---

<sup>8</sup> A Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa estatal brasileira criada em 1969 e objetivava fomentar a produção cinematográfica nacional, bem como controlar a distribuição e exibição de filmes no país. Por meio de políticas de financiamento, a Embrafilme foi responsável por promover uma ampla variedade de produções, desde filmes de curta-metragem, longas-metragens e documentários; sua atividade foi capital para o desenvolvimento do cinema nacional.

<sup>9</sup> A contraposição é feita ainda por Wallace Rodrigues, que ainda que discorde, elucida a crítica de Rocha em sua obra, a fim de levantar essa ideia crítica.

interesse militar em impulsionar essas narrativas; o teor altamente conservador do regime contrastaria com a explicitude das obras.

Kleber Mendonça Filho (2021), por sua vez, acredita no impulso por parte do regime às pornochanchadas e às comédias eróticas como parte fundamental na manutenção das estratégias de censura; o cineasta vê um esforço em amenizar as cobranças e soltar o cinema nacional à sexualidade como moeda de troca com uma expressão extremamente restrita das ideias. Nesse sentido.

O objetivo desse estudo, entretanto, não é a tomada de uma interpretação, mas sim a exposição da pluralidade historiográfica e crítica acerca da película analisada, traçando os limites em torno da intrínseca relação entre o cinema e a memória nacional, partindo de uma filmografia expressiva e – desde sua gênese – verdadeiramente brasileira.

## Memória e Cinema

A produção cinematográfica, no contexto histórico, existe como meio de preservar e construir a memória coletiva e as mudanças e rupturas do período ditatorial refletem na tradução de uma coletividade multifacetada e, nesse sentido, podem expressar as vivências e interesses de diversos grupos sociais; a intrínseca relação entre cinema e memória é indispensável para a compreensão da arte como veículo de formação – e disseminação – do pensamento coletivo.

Stam (2003) implica a permeabilidade do gênero cinematográfico às tensões históricas e sociais ao elucidar o conceito de *montagem*<sup>10</sup> de Serguei Eisenstein:

A montagem era, pois, a chave tanto para o domínio estético quanto ideológico. Na concepção eisensteiniana, o cinema era acima de tudo transformador, catalisando em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos. (STAM, 2003, p. 58)

Eisenstein argumentava que o cinema é uma forma de arte única, capaz de transmitir ideias e emoções de maneiras que outras formas de arte não podem. Ele acreditava que a

---

<sup>10</sup> A Teoria da Montagem de Eisenstein, desenvolvida pelo cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein, é uma abordagem fundamental na teoria cinematográfica que enfatiza a importância da edição e da montagem na criação de significados dentro de um filme. Essa teoria, que surgiu durante a era do cinema mudo na União Soviética, foi essencial para o desenvolvimento do cinema como uma forma de arte altamente expressiva e política.

montagem, ou a organização e edição de imagens cinematográficas, era a essência do cinema e a chave para criar um impacto emocional e intelectual nos espectadores.

À vista disso, a relação entre cinema e memória é uma jornada introspectiva que nos convida a refletir sobre nossa própria identidade, história e lugar no mundo. Ao nos envolvermos com filmes que evocam memórias passadas, se faz possível compreender não só a memória ali retratada, mas como se consolidou a vivência sociocultural naquele período, sob influência ideológica de sua época. Assim, o cinema não é apenas uma forma de entretenimento, mas também uma ferramenta poderosa para construir pontes entre pessoas, culturas e gerações, promovendo um mundo mais conectado e solidário.

O cinema, nesse sentido, assume o papel de preservar essa memória coletiva, uma vez que possibilita, ainda que sob censura e repressão, o registo de eventos, experiências e, sobretudo, ideias muito íntimas daquela sociedade e os desdobramentos de suas relações enquanto reflexo dessas vivências.

### **Considerações finais**

Considerando o exposto, elucida-se que a análise crítica do cinema oferece uma janela única para a compreensão das dinâmicas sociopolíticas, bem como as transformações nas relações interpessoais; obras como “Dona Flor e Seus Dois Maridos” evidenciam e fundamentam – enquanto registro histórico – o entendimento e a crítica das imposições autoritárias do regime e as subversões culturais que surgiram em resposta.

Nesse sentido, o cinema exprime a ideia da arte como meio de questionar, contornar e expressar as ambiguidades de seu tempo e o que se reforça é a existência das diversas formas de entender essa arte. O uso de uma obra pode contar muito mais do que a censura de seu período, mas é também capaz de expor os meios que a arte encontra de superá-la em prol da criação e expressão da memória coletiva e individual.

A recepção crítica do filme oferece *insights* valiosos sobre as complexidades do período ditatorial e as estratégias de controle e manipulação por parte do regime. Enquanto algumas interpretações enxergam o cinema erótico como uma forma de resistência e subversão, outras o consideram uma ferramenta de controle social, destinada a desviar a atenção pública da preocupante situação sociopolítica.

É importante reconhecer a diversidade de perspectivas e interpretações que circundam o cinema nacional da época. O cinema brasileiro não pode ser reduzido a uma única narrativa; ele reflete as múltiplas vozes e experiências de uma sociedade em transformação.

Ademais, a relação entre cinema e memória revela-se fundamental para a compreensão mais profunda da história e da identidade coletiva. Ao revisitar filmes como "Dona Flor e seus dois maridos", somos convidados a refletir não apenas sobre os eventos e contextos históricos ali representados, mas também sobre a maneira como essas representações moldaram e influenciaram a percepção do passado e do presente. A análise crítica do cinema nacional no período da Ditadura Militar, convida o questionamento e a reinterpretação das narrativas dominantes; reconhecer o cinema como ferramenta de expressão e resistência cultural – para além da contemplação estética – impulsiona a cognição de vozes marginalizadas.

### Fontes

DONA Flor e seus dois maridos. Bruno Barreto, Brasil, 1976.

### Referências Bibliográficas

ENGELS, F. **A origem da família, do Estado e da propriedade privada**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

EPISODE 3 - **Brazil Dances the (Metaphorical) Samba with “Dona Flor and Her Two Husbands”**. [Locução de]: Rico Gagliano. Entrevistados: Bruno Barreto; Elizabeth Lowe. Kleber Mendonça Filho. [S.I.]: MUBI, 17 jun. 2021. *Podcast*. MUBI Podcast. Disponível em:

<https://mubi.com/pt/notebook/posts/mubi-podcast-episode-3-brazil-dances-the-metaphorical-samba-with-dona-flor-and-her-two-husbands>. Acesso em: 15 mar. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Entrevista com Michel Foucault na Universidade Católica de Louvain em 1981**. [S.I.]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yO\\_F4IH-VqM](https://www.youtube.com/watch?v=yO_F4IH-VqM). Acesso em 17 de março de 2024.

GOMES, Regina. **Dona Flor e seus dois maridos e a recepção histórica da crítica** Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol. 45, núm. 49, 2018, Janeiro-Junho, pp. 231-246 Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

LAMAS, Caio Túlio Padula. **Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.27.2013.tde-10022014-164740. Acesso em: 24 mar. 2024

ROCHA, Luís Geraldo. **Cinema brasileiro: política, transgressão e erotismo durante o regime militar (1964-1985)**. IN: Temática. Ano XIII, n. 09, NAMID/UFPB, p. 55-72, Setembro/2017.



RODRIGUES, W. (2018). **Cinema Brasileiro e Erotismo durante a Ditadura Militar**. *Porto Das Letras*, 4(3), 61–71. Recuperado de: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/5860>

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora, 2003.

VIANY, Alex et al. **Vitória do cinema novo: Gênova**, 1965. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, pp. 219-248, 1965.

## O Cinema de Wong Kar-Wai: Uma análise do Período Colonial Hong Kong (1988 - 1997)

**The Cinema of Wong Kar-Wai: A analysis of The Hong Kong Colonial Period (1988 -  
1997)**

Paulo Henrique Illesca da COSTA<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a maneira como o Diretor Wong Kar-Wai aborda em algumas de suas obras cinematográficas diversos dos principais aspectos temáticos relacionados ao período histórico de Hong-Kong antes de sua devolução. Dessa maneira, em um primeiro momento será analisado o contexto histórico de Hong-Kong e o papel do Cinema no País. Posteriormente serão analisadas as principais obras do diretor nesse período e suas temáticas e inspirações por meio de análises de críticos e acadêmicos.

**Palavras-Chave:** Wong Kar-Wai; Cinema; Hong Kong; História; China

**Abstract:** This article aims to analyze how the director Wong Kar-Wai approaches thematic aspects related to Hong Kong's pre-handover period in some of his works from that period. First, we'll look at Hong Kong's historical context and the role of cinema in the country. Afterwards, the director's main works in this period and its inspirations will be analyzed through critics and academics analysis.

**Keywords:** Wong Kar-Wai; Cinema; Hong Kong; History; China

---

<sup>1</sup> Graduando do curso de Direito pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) – FCHS

## Introdução

As origens do status colonial de Hong Kong remontam ao século XIX, quando a China, enfraquecida pela Guerra do Ópio e pelo Tratado de Nanquim de 1842, foi forçada a ceder a ilha de Hong Kong à Grã-Bretanha. Este acordo foi consolidado pelo Tratado de Beijing, que estendeu o domínio britânico para o território do Novo Território. Durante mais de um século, Hong Kong teve um crescimento econômico como uma colônia britânica, tornando-se um importante centro comercial e financeiro (Tsang, 2004). Contudo, a China tinha pretensões de recuperar essa região, após diversas negociações e discussões, em 1984, com a visita da Rainha Elizabeth II à ex-colônia britânica, foi decidido que Hong Kong seria entregue de volta para a China em 1997. Esse contexto gerou preocupações por parte dos habitantes de Hong Kong, os quais viviam sob uma incerteza em relação ao futuro próximo, principalmente em relação à eficácia dessa reintegração, tendo em vista que Hong Kong esteve décadas em um regime muito diferente. Ademais, havia certas preocupações com a perda parcial da liberdade política e econômica que a região tinha, além dos direitos dos cidadãos. Outro fator que influenciou ou até mesmo agravou esse medo foi o Massacre da Praça Celestial em 1989, o qual mostrou a possibilidade de essa reintegração ser mais complicada (Cheung, 2008).

O cinema de Hong Kong, que na época estava em auge econômico, com uma bilheteria grande, foi de certa forma moldado por essa pressão. Nesse contexto, muitos filmes passaram a retratar de forma mais direta ou indireta essa temática:

Com a proximidade de uma data que implicaria em mudanças profundas na estrutura política e social da ex-colônia, como uma data de validade, gerou-se um clima de instabilidade e indeterminação que culminou com uma busca por um sentido de identidade que, antes, simplesmente não existia (Carvalho, 2010, p. 5).

É nesse contexto de incertezas que Wong Kar-Wai produz suas obras desse período:

Neste mesmo período começam a surgir os primeiros filmes de uma geração de cineastas ainda mais jovens que entram no cinema com as portas abertas pelo Cinema Novo. Alguns críticos, como Stephen Teo, descrevem estes cineastas como parte de uma chamada Segunda Onda, enquanto outros, como Sean Gilman, consideram a nomenclatura problemática e as duas gerações como uma só. Entre os realizadores desta geração, os nomes mais famosos são os de Wong Kar-Wai e Stanley Kwan [...] (Bezerra, 2018, p. 139).

Vale ressaltar que as interpretações das obras da época eram diversas, com filmes que traziam visões tanto pessimistas quanto otimistas em relação à reintegração com a China. Wai Yee Ruby Cheung (2008), por exemplo, menciona filmes no qual o vilão era da China enquanto o herói era de Hong-Kong. Todavia, também houveram filmes em que os protagonistas (um de Hong Kong e outro da China), se apaixonam e deixam de lado suas diferenças para alcançar seus objetivos.

Contudo, apesar do presente artigo ser uma análise dos elementos sociais do período histórico que Hong-Kong passou antes da reintegração por meio das obras de Wong Kar-Wai, é importante destacar que existem diversas maneiras de se analisar as produções cinematográficas do período. Bettinson, por exemplo, acredita que apesar do contexto histórico no qual as obras se passam, os filmes também apresentam um conteúdo “poético” o qual não deve ser meramente excluído e substituído por uma narrativa culturalista que agrega qualquer elemento da narrativa à uma perspectiva Histórica (Bettinson, 2015).

Ademais, é importante ressaltar que apesar da abordagem focada na maneira como a cultura de Hong-Kong influenciou as obras do Diretor, o cinema de Hong Kong pode ser apreciado por todos, principalmente considerando o contexto globalizado que o cinema de Hong Kong tem:

Os filmes produzidos em Hong Kong ilustram bem essa ambigüidade cultural. Eles podem oferecer uma representação genérica e abstrata de identidade nacional chinesa, ou podem negar completamente essa identidade para parecerem mais modernos e ocidentalizados, uma vez que são feitos para serem assimilados por audiências globais e não apenas locais. Não é necessário, portanto, conhecer a história e a política de Hong Kong e suas relações com a China para apreciar um destes filmes, [...]. Isso não quer dizer que os filmes de Hong Kong não falem da realidade local, mas que o fazem em meio a outras operações igualmente importantes (Carvalho, 2010, p.4).

### **Delimitação das obras e características gerais do diretor**

Para tornar mais didática a explicação desses elementos na cinematográfica de Wong Kar-Wai, serão analisados de forma cronológica os filmes produzidos no contexto colonial de Hong-Kong. Dessa forma, seis filmes serão analisados: *Conflito Mortal*, 1988; *Dias*

Selvagens, 1990; Amores Expressos, 1994; Anjos Caídos, 1995 e Felizes Juntos, 1997<sup>2</sup>. Contudo, antes da análise individual de cada obra, é interessante analisar características específicas do diretor que estão presentes na maioria de suas obras.

Apesar de nascer em Shanghai em 1958, Wong Kar-Wai foi para Hong Kong quando ainda era criança, ele se formou na Faculdade Politécnica de Hong Kong em 1980 e começou sua carreira escrevendo roteiros para a televisão em 1982 (Leong, 1995). Em relação ao seu estilo, Wong Kar-Wai é muito comparado ao cineasta Jean-Luc Godard, devido principalmente à maneira não convencional de direção cinematográfica (Song, 2014). Dentre algumas das características do diretor é possível destacar: ângulos não convencionais de câmera, cores expressivas, narrativas circulares, monólogos com voz sobreposta, cortes secos e montagens musicais, por exemplo (Cheung, 2008). Todavia, é importante destacar que apesar das semelhanças a Godard e de alguns autores nomeiam esse período do cinema como “*Nouvelle Vague* de Hong Kong”, existem diferenças cruciais entre os dois movimentos. Isso porque esses filmes, diferentes da *Nouvelle Vague* original, “não constituem uma oposição direta ao comercialismo que gere o modo de produção do cinema local” (Carvalho, 2010, p.5). Ou seja, são filmes dependentes do investimento financeiro, apesar da aparência independente “Eles são ao mesmo tempo autores e diretores populares, e seus filmes são ao mesmo tempo comerciais e independentes” (Carvalho, 2010, p.5). Sendo assim, o comercialismo é uma característica necessária para a existência desse movimento.

Em relação a não conformidade com os padrões da indústria, é interessante destacar que além de montagens musicais e ângulos não convencionais de câmera, Wong Kar-Wai também gosta muito de subverter os gêneros cinematográficos:

Amores Expressos, por exemplo, inicialmente evoca o gênero de um filme policial, porém, subsequentemente, introduz temáticas e eventos que enfraquecem a suposição de ser um mero filme de suspense criminal. Alguns críticos classificam Amores Expressos como uma comédia romântica, o que eu acho que é uma descrição razoável do filme. Contudo, a comédia romântica é o que o filme se torna, ou melhor, o que ele revela ser sobre; [...]. Logo, apesar de parecer que Wong abandona o gênero, na verdade, ele troca de gênero, trazendo os aspectos românticos da primeira história do filme de forma mais central (Bettinson, op.cit, p.112, Tradução nossa)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Apesar de ser produzido no período e ter algumas características gerais da obra de Wong Kar-Wai, o filme “Cinzas do Passado” é um filme de fantasia histórica do gênero *wuxia* e não tem muitas referências à situação de Hong Kong, logo, não será abordado neste artigo.

<sup>3</sup> [...]Chungking Express, for instance, initially evokes the genre of the policier but subsequently introduces motifs and events that undermine any assumption of a conventional replaying of the crime thriller. Some critics have classified Chungking Express as a romantic comedy, which is a reasonably adequate description of the film. But romantic comedy is what the film becomes or, rather, what it reveals itself to be; [...]. Thus, although Wong appears to abandon the policier genre as the film unfolds, he does not abandon genre—rather, he switches genre, bringing the romantic underpinnings of the film's first story more centrally into play.

De acordo com o próprio diretor, essa quebra de expectativa em suas obras é o que tornam elas um diferencial, garantindo um maior impacto neles:

Eu não vou me rebelar só porque eu quero. Eu só quero que meus filmes tenham algo que é inesperado. Quando nós vemos filmes, nós somos atraídos por certos momentos porque eles são diferentes do que nós estamos acostumados. [...] Tipo quando um filme muito barulhento de repente fica silencioso. Você vai se lembrar desse silêncio. Eu quero que meus filmes tenham esse impacto, usando diferentes métodos para expressar esse sentimento (Kar-Wai, 2017, n.p)<sup>4</sup>.

Além disso, outra característica marcante na maioria de suas obras é o uso de imagens que remetem à cultura britânica e norte-americana. Um claro reflexo do processo de globalização que Hong Kong teve em seu período colonial. Contudo, o diretor tende a misturar esses elementos com a cultura local. Por exemplo, diversas vezes o diretor coloca músicas de outros países no seu filme, mas tende a modificar a música, trocando a letra original em inglês por Mandarim (Feliz Juntos) ou Cantonês (Amores Expressos, Anjos Caídos) (Bettinson, 2015). Em relação dessa globalização, inerente ao processo de desenvolvimento de Hong Kong como colônia britânica, Ludmila Moreira Macedo de Carvalho considera as obras do autor como transnacionais. Esta nomenclatura está ligada ao fato do cinema de Hong Kong ter nascido em um contexto de influência britânica, ter influências da Nouvelle Vague e seus diretores serem “transnacionais”, ou seja, fizeram filmes em diversos países e com atores de diversas nacionalidades (Carvalho, 2010), a influência da cultura americana também é perceptível principalmente por meio das marcas que ocupam o cenário de várias obras de Wong Kar-Wai (Fu, 2000). Outrossim, Hong Kong e a maneira como ela se desenvolveu torna a situação ainda mais peculiar pois “sua própria identidade oscila” (Carvalho, 2010, p.3) entre as diversas influências culturais que o país teve ao longo de sua trajetória.

Em termos de narrativa, a obra de Wong Kar-Wai tem diversos tópicos em comum. Dentre eles, alguns dos mais icônicos são: o tempo e o espaço como fatores importantes. Em relação ao tempo, por exemplo, diversos filmes do diretor tem a presença de relógios e calendários, não como parte meramente visual, mas também como um elemento narrativo e simbólico:

---

<sup>4</sup> I will not rebel just because I want to. I only want my films to have something that is unexpected. When we see films, we are attracted by a certain moment because that is different from what you are accustomed to. [...]. It is like a very loud film suddenly becomes silent. You will remember that silence. I want my films to have that impact, using different methods to express that feeling. This completely depends on planning.



Em dias selvagens é possível ver uma mulher cuidadosamente limpando um relógio grande, literalmente mostrando a importância do tempo. Ademais, o diretor inclui objetos que se movem de maneira rítmica, remanescente de um relógio ou ampulheta, como as *jukeboxes* em *Amores Expressos* e *Anjos Caídos*, [...] ou a Lanterna em *Felizes Juntos* (Mazierska, 2000 p. 15 - 16, tradução nossa).<sup>5</sup>

Em relação ao tempo, o presente é um aspecto importante na obra do diretor, visto que ele tem mais destaque que o passado ou o futuro, o que alguns autores atribuem como um presente perpétuo (Li, 2012), ou uma prisão no presente, algo originado da maneira como o diretor elabora seus filmes:

A importância ligada ao presente é também comunicada na diferença do que já foi revelado para os espectadores e o que está escondido. No cinema tradicional de ação, o espectador sabe o presente enquanto o futuro está escondido dele. O ponto principal do filme é saber o que vem a seguir. Nos filmes de Kar-Wai, de outro lado, o futuro é tipicamente revelado logo no começo, ou de alguma forma visual ou narrativa. Os próprios personagens parecem saber perfeitamente o próprio destino deles e o dos outros. Exemplos incluem:[...]; Em *Amores Expressos*, onde o protagonista informa que “55 horas depois, eu estava apaixonado por essa mulher”; e *Dias Selvagens*, que começa com imagens de uma floresta tropical idêntica com a qual é mostrada ao final do filme (Mazierska, 2000, p. 16, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Ademais, o espaço é algo extremamente importante na obra do Diretor, sendo considerado por alguns críticos como um personagem de certa forma. Para o diretor, o espaço é tão importante que é a primeira coisa decidida antes da elaboração dos protagonistas; o espaço e a transição entre eles mostram a mudança e o desenvolvimento dos personagens durante o filme (Li, 2012). Dessa forma, “Um traço marcante dos personagens de Wong Kar-Wai é que eles estão movimentando-se constantemente de um lugar para outro, sonhando com a vida num outro lugar.” (Carvalho, 2010, p.6). Isso traz à tona outra questão narrativa destacada por Bettinson, que é a dualidade dos personagens, a qual é presente em diversas das obras do diretor. “Enquanto o herói clássico procurar objetivos mutuamente harmônico, os

<sup>5</sup> In *Days of Being Wild* we see a woman carefully cleaning a large clock, which literally shows the importance of time. In addition, the director includes objects that move in a rhythmical way, reminiscent of clocks and sand-glasses, such as juke boxes in *Chungking Express* and *Fallen Angels*, [...] or a lantern in *Happy Together*

<sup>6</sup> The importance attached to the present moment is also communicated in the difference between what is revealed to the viewers and what is hidden. In traditional action cinema, the spectator knows the present, while the future is hidden from him. The main point of watching the film is to find out what will happen next. In Wong KarWai's films, on the other hand, the future is typically revealed to us at the very beginning, either in the voiceover or visually. The characters themselves seem to know perfectly well their own fate and that of others. Examples include [...]; *Chungking Express*, in which the main character informs us that "55 hours later, I was in love with this woman"; and *Days of Being Wild*, which begins with the images of a tropical forest identical with that which will be shown at the end of the film [...]

personagens de Wong criam (objetivos) incompatíveis” (Bettinson, p.20, tradução nossa)<sup>7</sup>, como o desejo de romance conflitante com o desejo de se mudar, como acontece em *Amores Expressos*.

### **Conflito Mortal**

Sendo este o Primeiro Filme do Diretor, muitos críticos não dão tanto destaque a obra pois ela não apresenta tanto características estilísticas do Diretor:

[...] em *Conflito Mortal*, podemos perceber um certo realismo que se faz presente na ambientação da cidade e na contextualização temporal. É como se o diretor levasse a câmera para as ruas, colocasse-a no meio das pessoas e filmasse planos abertos de paisagem com a intenção de nos apresentar um pouco da cidade com a qual ele trabalha (o submundo marginal, especialmente) afastando-se nessas horas de um olhar subjetivo sobre o espaço e claramente inserindo sua história em um lugar e tempo específicos – característica que afasta o filme do resto da obra posterior de Wong<sup>8</sup>.

Todavia, o filme foi um sucesso de bilheteria, tendo em vista que na época filmes de gangue estavam em alta devido a franquias como *A Better Tomorrow* (traduzido no Brasil para *Alvo Duplo*) (Bettinson, 2015). Dessa forma, garantiu ao diretor a possibilidade de produzir mais filmes. Na época, esse filme foi selecionado no décimo terceiro festival de filmes internacionais de Hong Kong (1989) para representar os filmes de Hong Kong dos anos 90 (Leong, 1995).

*Conflito mortal* retrata a trajetória de Wah, um mafioso que depois de certos eventos começa a questionar se realmente quer fazer parte da organização criminosa, e seu amigo e colega Fai, uma pessoa extremamente temperamental e espontânea que tem a tendência de causar brigas. O filme é inspirado pelo filme *Mean Street* (*Caminhos Perigosos* no Brasil) do diretor Martin Scorsese, Wong afirma que apesar da inspiração, esse filme tem vários personagens inspirados em amigos de em sua juventude (Kar-Wai, 2017). Ademais essa inspiração mostra de certa forma a maneira como diversas culturas se conectam, tendo em vista a visão do diretor:

Eu acho que os Italianos têm muito em comum com os Chineses: seus valores, seus sentidos de amizade, suas máfias, suas massas e suas mães. Quando eu vi *Mean Street* pela primeira vez, eu estava chocado porque eu tive a impressão que essa história poderia ter acontecido em Hong Kong. Na

<sup>7</sup> Whereas the classical hero pursues mutually harmonious goals, Wong's characters conceive incompatible ones.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/86/dvdconflito.htm>

verdade, eu apenas peguei emprestado o personagem interpretado por Robert De Niro. Os outros personagens vieram da minha experiência pessoal (Kar-Wai, 2017, n.p, tradução nossa)<sup>9</sup>.

## Dias Selvagens

Dias Selvagens conta a história de seis jovens adultos de Hong Kong em 1960, com histórias interligadas, “todas direcionadas para o mesmo objetivo: a busca pelo amor. No paraíso alienado e isolado de seus personagens, o diretor acompanha o surgimento e a desilusão das relações amorosas, fraternas ou familiares” (Santiago, 2013). O filme funciona por meio de uma narrativa tortuosa e episódica, com uma história fragmentada, onde os protagonistas vão dividindo o holofote durante a narrativa (Cheung, 2008).

O filme ia contra a cultura de massa estabelecida da época, ao invés de um filme de ação, a história era muito mais ligada ao romance do protagonista. Logo, apesar de diversos críticos elogiarem a profundidade da obra, esse filme foi um fracasso comercial na época. Contudo, ele foi ganhando mais reconhecimento com o passar do tempo, em 2012 o filme foi considerado o décimo quinto filme mais importante do cinema de Hong Kong pela revista “*Time Out Hong Kong*” (Bettinson, 2015, p. 3).

Essa obra está entre os filmes de Hong Kong que tem uma maior carga de desânimo em sua narrativa, de forma explícita ou implícita fazendo referências ao Massacre Da Praça Celestial e a iminente devolução em 1997. Esse sentimento melancólico é uma constante durante o filme, sendo utilizado em diversas cenas: “Ironicamente, o tom monocromático indicando um sentimento depressivo é um dos poucos recursos cinematográficos constantes durante o filme. [...] algo que raramente é encontrado em suas obras, visualmente expressivas e com cores brilhantes (Cheung, 2008, p.169, tradução nossa)<sup>10</sup>. Ademais, é a estética do filme representa a relação entre tempo e memória, na criação dos *sets* do filme, o diretor decidiu recriar os anos 60 apenas por sua memória, mostrando a relação entre o tempo e o esquecimento (Cheung, 2008), algo refletido na narrativa da obra:

---

<sup>9</sup> I think Italians have much in common with the Chinese: their values, their sense of friendship, their mafia, their pasta, and their mothers. When I saw Mean Streets for the first time, it was a shock to me because I had the impression that the story could have happened in Hong Kong. In fact, I only borrowed the character played by Robert De Niro. The other characters come from my own experience.

<sup>10</sup> Rather ironically, monochrome colour indicating the depressing mood is one of the few cinematic devices that remain constant throughout the film. [...] which is rarely found in his visually expressive oeuvre usually characterized by bright colours.

A obsessão com a memória - como forma de capturar e se segurar no passado e como forma de viver como se o passado fosse o presente - é manifestada na cena onde a pobre obcecada Maggie está escutando o policial novato (Andy Lau). Considerando ela como uma amiga íntima, ele começa a contar uma reminiscência de seu passado e seus desejos de ser um marinheiro, no que parece ser uma das mais longas cenas de monólogo na história do cinema Chinês (Leong, 1995, p.1, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Esse senso de desespero melancólico é refletido de certa forma no roteiro do filme. Visto que diversos personagens principais têm o objetivo de se mudar de Hong Kong para outros países, evidencia a situação da diáspora que Hong Kong teve, com taxas elevadas de emigração quando foi decidido o ano em que Hong Kong retornaria à China (Cheung, 2008).

### Amores Expressos

Dividido em duas metades, esse filme aborda duas histórias de romance envolvendo policiais. A primeira história envolve o policial 223, o qual recentemente terminou com sua namorada e encontra uma mulher misteriosa em um bar. Já a segunda história envolve o policial 663 que está tendo problemas em seu relacionamento e conhece Faye, que é uma garçonete em um estabelecimento que ele frequenta.

A ambientação desse filme mostra de forma nítida a influência do capitalismo na região, que apesar de mencionado como uma característica geral previamente, é uma característica ainda mais reforçada nesta obra. Isso porque, durante o filme vários elementos da cultura norte-americana se encontram presente, como a presença da rede de fast-food McDonald 's, da Coca-Cola, além de uma pelúcia do personagem Garfield, todos símbolos imagéticos da propaganda Norte-Americana. Ademais, musicalidade é um aspecto importante em relação a essa influência nessa obra em específico, principalmente na segunda metade do longa-metragem, a protagonista Faye escuta diversas vezes a famosa música *California Dreaming* da banda *The Mamas and the Papas*, a qual é repetida diversas vezes no filme (FU, 2000).

#### Figura 1- Policial 223 comendo em um estabelecimento do McDonald's

---

<sup>11</sup> The obsession with memory -- as a way of capturing and holding on to the past and of living as if the past were the present -- is manifested in the scene of the poor obsessed Maggie listening to a rookie patrol cop (Andy Lau). Taking her as his confidant, the policeman launches into a reminiscence of his past and his desire to be a sailor in what appears to be one of the longest monologue scenes in Chinese film history.



Fonte: FILMGRAB, 2014<sup>12</sup>

Em relação a musicalidade nesse filme, o filme tem diversas sequências de montagens musicais, com a música citada previamente sendo a mais tocada. Esse estilo estético de apresentação é comparado com as sequências musicais da rede de tv MTV, que na época era famosa por passar diversos clipes musicais. No contexto da narrativa, principalmente em relação a *california dreaming*, a repetição da música tem o papel de mostrar o desejo que Faye expressa em emigrar para os Estados Unidos e, paradoxalmente, sua fobia de mudança, tendo em vista a sua rotina e seu interesse amoroso pelo policial 663 (Bettinson, 2015).

Fu (2000) destaca também diversas temáticas que são persistentes durante o filme. A narrativa do filme gira fortemente em torno de datas e tempo como por exemplo o policial 223 que termina seu relacionamento no dia 1º de maio de 1994 e compra diversas latas de abacaxi com a mesma data de validade. Além disso, essa obsessão pelo tempo é retratada por meio de diversos meios, como diálogos, narrações (principalmente as que afirmam algo que vai ocorrer a partir de tantas horas) e imagens visuais como relógios e datas de validade. Para Fu (2000), isso representa a importância da data que Hong Kong voltaria para China (principalmente considerando as metáforas da data de validade) (Carvalho, 2010).

A identidade no filme é retratada como incerta e fluida, com os personagens desafiando os arquétipos tradicionais de Hollywood, muitas vezes sem identidades claras e possuindo um aspecto teatral, remanescente do cinema da Nouvelle Vague europeia. Há um desejo prevalente de escapar entre os personagens, principalmente Faye (a única protagonista com nome) que anseia deixar Hong Kong em busca de um novo começo. Essa autoconsciência reflete o contexto mais amplo da política de “um país, dois sistemas” (Tseng, 2004, p. 216)<sup>13</sup> (frase empregada por Deng Xiaoping, que reflete a política que a China queria

<sup>12</sup> Disponível em: <https://film-grab.com/2014/10/20/chungking-express/>

<sup>13</sup> One country, two systems

implementar com Hong Kong) de Hong Kong e as incertezas sobre seu futuro após 1997, de acordo com o autor (Fu, 2000).

Contudo, autores como Liu (2012) acreditam que o final dessa obra é otimista, principalmente considerando o conceito da cultura. Durante o filme, como já mencionado, existe uma infinidade de imagens associadas ao capitalismo globalizado, para alguns autores, como Abbas, isso representa uma “cultura do desaparecimento”, onde a obra de Kar-Wai retrata uma sociedade a qual vive um período onde sua cultura já não mais “única”, dialogando de certa forma com o conceito de transnacionalidade mencionado previamente (Carvalho, 2010). Todavia, ao final das histórias, apesar de seu começo triste com termos e não terem um final necessariamente feliz, a obra traz a possibilidade de um futuro melhor. O policial 223 perde sua namorada, mas a história termina com a possibilidade de um novo relacionamento entre ele e a mulher que ele conheceu. Já Faye retorna da Califórnia e reencontra o policial 663, com uma possibilidade de um relacionamento, dizendo que Califórnia não era nada demais. Para Liu isso representa uma possibilidade de um retorno à tradição ao invés da globalização, tendo em vista que Faye passou a dar mais valor às coisas que ela antes não se importava (Liu, 2012).

### **Anjos Caídos**

O filme se passa em Hong Kong e conta duas histórias interligadas de forma paralela e fragmentada. No filme temos Wong Chi Ming, que é um assassino que abandonou esse nome há muito tempo e sua Agente, a qual organiza para ele os assassinatos que ele tem que executar, em um plano da história. Do outro lado temos a história de Takeshi Kaneshiro, um jovem mudo que invade estabelecimentos durante a noite e “trabalha neles”, tentando vender os produtos ou oferecer os serviços do lugar. O filme, diferente de Amores Expressos, se passa majoritariamente durante as noites de Hong Kong, outro aspecto estilístico icônico e importante para a narrativa e desenvolvimento do filme são as lentes utilizadas para o filme. Essas lentes, com grandes ângulos, fazem com que “A distância entre os personagens parece grande, mas na verdade ela é bem pequena. Isso combina bem com o relacionamento entre os personagens.” (Kar-Wai, 2017, n.p).<sup>14</sup>

O filme explora temas como identidade e anonimato, com personagens frequentemente reduzidos a números ou até mesmo sem nomes. Essa falta de identidade pessoal reflete o

---

<sup>14</sup> The distance between the characters looks far away, but in fact they are very close. This fits well with the relations between the characters.



status social marginalizado e a alienação dos nomes dos protagonistas. Por exemplo, a agente<sup>15</sup> do assassino de aluguel permanece sem nome, conhecida apenas por sua parceria e obsessão pelo assassino de aluguel. Uma cena interessante para representar essa falta de identidade é quando o assassino reencontra um colega de escola em um ônibus e ao ser chamado pelo seu nome naquela época (Huang Zhiming) ele não reage, como se esse nome realmente não o representasse mais (Liu, 2012). Ademais, esse personagem tem outro fator interessante em relação com a temática do tempo, nessa obra, o tempo parece irrelevante. O assassino de aluguel, por exemplo, carrega com si um relógio que não funciona e mesmo o relógio de sua casa não funciona. Para Liu isso representa o status de marginalização dos personagens, que vivem em uma realidade separada do mundo normal, vivendo nas sombras da cidade durante a noite.

Todos os personagens agem de forma peculiar no filme, apesar de viverem de forma desordenada e insalubre, eles não ligam muito para isso. O assassino, por exemplo, apenas recebe quem é seu alvo e executa seu papel, algo que ele gosta pois não precisa planejar nada:

Os personagens em Anjos Caídos, depravados de qualquer status social e propriedade, não parecem sentir a pressão do tempo e a ansiedade em relação a mudanças já que eles não têm nada a perder na atual ordem social. Eles já lidam com o stress e o medo todo dia e estão condenados a viver um presente perpétuo (LI, 2012 p.157, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Para Li (2012), Anjos Caídos no contexto do retorno de Hong Kong para China é pessimista, mas não com uma visão de que a sociedade iria piorar de fato. O autor acredita que as classes menos privilegiadas e marginalizadas da sociedade, representadas pelos protagonistas da obra, não se sentiriam afetadas pelas mudanças, pois para elas a sociedade atual já não trazia nenhum motivo de felicidade aparente (Bettinson, 2015).

Em contraste com o ambiente urbano de Amores Expressos, que termina com esperança e amor, Anjos Caídos apresenta uma distopia, uma cidade sombria, morte e um desespero que ameaça derrubar a metrópole de Amores Expressos (Liu, 2012, tradução nação)<sup>17</sup>.

## Felizes Juntos

<sup>15</sup> Alguns críticos usam o termo secretaria, considerando que ela organiza a rotina do assassino.

<sup>16</sup> The characters in Fallen Angels, deprived of social status and property, do not seem to feel the pressure of time and the anxiety toward change since they have no stake in the present social order. They already deal with stress and fear every day, and they are already condemned to live at perpetual present.

<sup>17</sup> In contrast to the urban environment in Chungking Express, which ends with hope and love, Fallen Angels presents a dystopia, a city of dark shadows, death, and despair that threatens to overwhelm the metropolis in Chungking Express.

Esse foi o segundo filme de Hong Kong a ganhar um prêmio do festival de Cannes e é considerado um dos filmes responsáveis por consagrar o diretor globalmente, ele se distingue de outras obras do diretor principalmente por não se passar em Hong Kong, mas sim em Buenos Aires. O filme conta a história de um casal homossexual (Lai e Wing) que decidem se mudar para a Argentina, na expectativa de resolver os problemas em seu relacionamento. Contudo, eles acabam tendo diversas brigas e o relacionamento acaba não dando certo, Lai decide então trabalhar para conseguir juntar dinheiro suficiente para retornar a Hong Kong e se reconciliar com seu pai, devido ao fato de que Lai roubou uma grande quantia de dinheiro de seu chefe, amigo de seu pai (Carvalho, 2010). Apesar da ambientação do filme, a sua narrativa claramente fala muito sobre Hong Kong:

Hong Kong aparece fisicamente apenas uma vez, como representação da mente de um personagem que a imagina de cabeça para baixo, como se as duas cidades estivessem de fato em lados opostos do planeta. Mas Hong Kong está presente de maneira indireta no comportamento dos personagens, na língua que eles falam e nos pratos que cozinham e, principalmente, na ausência que faz aos personagens (Carvalho, 2010, p.7).

Em relação ao desejo de retorno de Lai, “Muitos acadêmicos compreenderam isso como uma alusão ao retorno político de Hong Kong para a China” (Cheung, 2008 p. 176, tradução nossa)<sup>18</sup>. Vale destacar que o filme é audacioso por destacar um relacionamento homoafetivo, um tópico sensível até hoje no cinema de Hong Kong, existem apenas alguns filmes que retratam essa temática no cinema de Hong Kong. Contudo, o diretor aborda o filme de maneira direta e não romantizada, diferente de diversos outros filmes dessa época, quando questionado em entrevistas ele respondeu que “é simplesmente uma história de amor” (Kar-Wai, 2017, n.p, tradução nossa)<sup>19</sup> e que não via diferença entre os amores (heterossexual e homossexual) (Cheung, 2008).

Em relação ao contexto político da época, alguns críticos, como Stephen Teo, consideram esse o filme mais político do diretor, principalmente levando em consideração que um dos protagonistas do filme na sua jornada de retorno a Hong Kong é informado da morte de Deng Xiaoping (o presidente que negociou o retorno de Hong-Kong para a China com a Inglaterra.). Outros críticos acreditam se tratar de uma representação na qual cada personagem representaria um país, sendo um filme completamente alegórico. Wong em algumas

---

<sup>18</sup> This is read by many academics as a political allusion to Hong Kong’s political return to China [...]

<sup>19</sup> [...] it was simply a love story.

entrevistas não corroborou com a ideia dos protagonistas representarem qualquer país e que o nome do título implicava a possibilidade de uma união feliz (mas não disse de quem exatamente). Para Cheung (2008), apesar de Wong provavelmente não ter pretensões políticas a princípio (tendo em vista o fato do filme ser inspirado em um livro argentino), talvez sua opinião tenha mudado, tendo em vista que o filme teve seu roteiro alterado durante a produção.

Na visão de Cheung (2008), o filme mostra a sua percepção sobre o processo de entrega de Hong Kong por meio de sua narrativa, tendo uma visão mais positiva, diferente de obras como *Dias Selvagens*. Por meio de uma trajetória circular, os protagonistas vão sofrendo durante o filme todo, seja por meio de discussões ou por brigas com habitantes da região, além da situação de exílio dos personagens e os estigmas que eles sofrem durante a narrativa. Nesse contexto, ela acredita que o final do filme é feliz, pois Lai, tem a possibilidade tanto de retornar ou não para Hong Kong, podendo escolher seu futuro:

Felizes Juntos tem uma aparente estrutura de narrativa imóvel devido aos detalhes repetitivos da vida exilada dos protagonistas. Contudo, é também por causa dessa estrutura compacta e espiral que os protagonistas (e a audiência) dão valor à liberdade de escolher a trajetória de suas vidas no final (Cheung, 2008, p. 300, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Para a autora, que emigrou de Hong Kong em sua juventude, esse filme representa o processo de diáspora ocorrido em Hong Kong de forma positiva, na qual existe uma possibilidade de escolha.

### **Considerações finais**

O desenvolvimento histórico de Hong Kong é complexo, tendo sido influenciado significativamente pela Guerra do Ópio, a qual culminou em seu status como colônia da Coroa Britânica por mais de um século. Com a iminência da devolução de Hong Kong à China, surgiram movimentos no cenário cinematográfico que traziam uma série de obras com críticas diretas ou indiretas. Nesse contexto, as contribuições de Wong Kar-Wai assumem um papel fundamental, pois refletem o período histórico em que foram produzidas.

---

<sup>20</sup> Happy Together has a seemingly immobile narrative structure due to the repetitious details in the protagonists' exilic lives. Yet it is also because of this compact, spiral structure that the protagonists (and the audiences) treasure the freedom of choosing their routes through life at the end.

As criações de Kar-Wai exploram a relação entre o povo de Hong Kong e a iminente devolução do território à China, tanto através de referências explícitas à eventos históricos quanto por meio de detalhes sutis e subjetivos na temática da obra, esses filmes oferecem uma perspectiva abrangente sobre a relação complexa entre os habitantes de Hong Kong e seu destino político. Essa relação é retratada de formas variadas, tanto por visões otimistas quanto pessimistas, dependendo da obra em questão e da visão de quem analisa.

Além disso, os filmes de Wong Kar-Wai também capturam a essência da cultura da região e como ela foi moldada ao longo do tempo por influências diversas. Desde as tradições chinesas até as marcas deixadas pelo domínio colonial britânico, essas obras oferecem um retrato vívido e complexo de uma sociedade com uma cultura mista.

### Referências Bibliográficas

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo. **O cinema de Hong Kong: do local ao transnacional**. Salvador. In: Fazendo Gênero 9, 2010. Disponível em: [http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277842863\\_ARQUIVO\\_CinemanacionalHK\\_completo\\_.pdf](http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277842863_ARQUIVO_CinemanacionalHK_completo_.pdf)

BETTINSON, Gary. **The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2015.

BEZERRA, J; FURTADO, F. **Cidade em chamas: O cinema de Hong Kong**. Rio de Janeiro: Editora Firula, 2018.

CHEUNG, Wai Yee Ruby. **Hong Kong Cinema 1982-2002: the quest for identity during transition**. Saint Andrews: University of St. Andrews, 2008. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10023/516>

FU, Poshek; DESSER, David. **The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity**. Cambridge. Cambridge University Press, 2000.

GARDNIER, Ruy. **Conflito Mortal**. Contracampo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/86/dvdconflito.htm>

KAR-WAI Wong, Silver Wai-ming Lee, Micky Lee (org.) **Wong Kar-Wai: Interviews**. University Press of Mississippi. Estados Unidos. 2017

LEONG, Toh Hai. **Wong Kar-wai: Time, Memory, Identity**. revista KINEMA, edição de primavera. 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.15353/kinema.vi.781>

LI, Haihong. **Cinematic Hong Kong Of Wong Kar-Wai**. University of Georgia. Estados Unidos. 2015. Disponível em: <https://esploro.libs.uga.edu/esploro/outputs/9949333229702959>

MAZIERSKA, Ewa; Laura Rascaroli. **Trapped in the Present: Time in the Films of Wong Kar-Wai.** *Film Criticism*, vol. 25, no. 2, 2000, pp. 2–20. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44019075>. Disponível em: [https://unesp.primo.exlibrisgroup.com/permalink/55UNESP\\_INST/1j0ltst/cdi\\_proquest\\_journals\\_200838213](https://unesp.primo.exlibrisgroup.com/permalink/55UNESP_INST/1j0ltst/cdi_proquest_journals_200838213)

SANTIAGO, Luiz. **CRÍTICA - DIAS SELVAGENS (1990)**. 2013, Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-dias-selvagens/>

SONG, J. **Modernist aesthetics in the films of Wong Kar-wai**. Hong Kong Baptist University. 2014. Disponível em: <https://scholars.hkbu.edu.hk/en/studentTheses/modernist-aesthetics-in-the-films-of-wong-kar-wai>

TEO, Stephen. **Wong Kar-Wai: Auteur of Time**. Bloomsbury Publishing, 2019.

TSANG, Steve. **A Modern History of Hong Kong**. Londres: I.b Tauris, 2004.

## Da sombra aos Holofotes: desvendando a história das mulheres no cinema

### From Shadows to Spotlight: Unveiling the History of Women in Cinema

Maria Linda Ferracioli FLORA<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo tem como objetivo analisar o apagamento histórico das mulheres cineastas que desempenharam papéis significativos na história do cinema. Ele busca explorar as narrativas e contribuições das pioneiras do cinema até as mulheres que estão moldando a indústria cinematográfica contemporânea, oferecendo uma visão mais abrangente, realista e inclusiva da evolução da arte cinematográfica.

**Palavras-chaves:** Mulheres, Cinema, Apagamento, Evolução, História.

**Abstract:** This article aims to analyze the historical erasure of women filmmakers who have played significant roles in the history of cinema. It seeks to explore the narratives and contributions from the pioneers of cinema to the women who are shaping the contemporary film industry, offering a more comprehensive, realistic and inclusive view of the evolution of cinematic art.

**Keywords:** Women, Cinema, Erasure, Evolution, History.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Cênicas pela Universidade de Belas Artes do estado de São Paulo. Contato: mahlindafflora@outlook.com



## Introdução

A história das mulheres no cinema começou muito antes do que podemos imaginar, e é marcada por inúmeros desafios, desde a luta por espaço, para como a sociedade as percebem. Desde os primórdios das produções cinematográficas as mulheres estavam inseridas em todas as áreas de produção, mas curiosamente pouco se fala sobre seus feitos e conquistas. Nesse artigo iremos redescobrir e visitar a trajetória feminina dentro da sétima arte, desde os anos 40 até a atualidade contemporânea.

### A primeira mulher cineasta: Alice Guy Blachè

O início do cinema que conhecemos foi em 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière exibiram seu primeiro filme: *Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Empregados deixando a fábrica Lumière) em um café, em Paris. Nessa época o cenário estava fervilhando, todos em busca de criar a melhor projeção, a melhor câmera cinematográfica, e poder realizar suas exibições. (Rolling Stone Magazine, 2021)

Em uma matéria escrita para a revista Rolling Stone, “Descubra a história esquecida de Alice Guy-Blachè”<sup>2</sup> é visto que nesse mesmo período, também na cidade de Paris, Alice Guy Blaché, trabalhava para Leòn Gaumont, em uma fábrica que produzia materiais e equipamentos de cinema e fotografia. Apesar da fomentação no ramo, todos os filmes traziam a mesma história: homens indo para estações, homens saindo de fabricas, o cotidiano da época. Assim, Alice visualizou sua primeira oportunidade de inovar; pediu emprestado ao seu chefe uma câmera, e produziu aos 23 anos seu primeiro filme de ficção: *La fee aux choux* (A fada do repolho). Uma obra que dá início a sua carreira como cineasta. Dentre suas mais de 1000 produções ela dirigiu, escreveu, direcionou atores e criou vários métodos de gravação e atuação, alcançando um reconhecimento no cenário.

Segundo o texto de Juliana Costa, publicado pelo Olhar de Cinema, pouco mais tarde, ela se muda para os Estados Unidos com seu marido e monta a Solax Company, “O maior estúdio pré-Hollywood dos Estados Unidos”, sendo o primeiro a ser dirigido e criado por uma mulher, criando uma empresa de muito sucesso e reconhecimento.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Matéria escrita por Vitória Campos, sob supervisão de Yolanda Reis, publicado em 08/03/2021, Rolling Stone Brasil.

<sup>3</sup>Solax Company foi um estúdio cinematográfico estadunidense fundado em 1910 por executivos procedentes da Gaumont– Alice Guy Blaché, seu marido Herbert e um parceiro, George A. Magie.<sup>[2]</sup> Tornou-se, posteriormente, a Solax Film Corporation.

Alice sempre andou a frente do seu tempo, com sua liberdade criativa e seus pensamentos críticos ela fomentou a cultura, criticando o machismo de forma inteligente, produziu o filme *As consequências do feminismo*. Nessa sátira ela inverte os papéis dos gêneros e atribuiu as atividades femininas aos homens, como cuidados com o lar e com os filhos. Além disso ela foi responsável por colocar mulheres para atuar em papéis de destaque e relevância, também se tornando a primeira a produzir um filme com o elenco integralmente composto por atores negro, antes representados por black-face (atores brancos que pintavam os rostos para parecerem negros).

Durante muito tempo Guy fez sucesso, mas tudo começa a mudar quando seu marido a deixa, e se muda para Hollywood com outra mulher, e juntamente, chega o começo da primeira guerra mundial, onde o cenário econômico do mundo se encontra muito abalado, e seu estúdio vem a falência. Ela retorna a França com sua filha, e se depara com uma realidade que não tinha avançado a altura do mundo em que ela vivia, assim, sua carreira chega ao fim.

Apesar de sua gigantesca influência no cinema e sua genialidade, Alice Guy Bluchè é praticamente apagada da história, dos créditos de suas próprias criações, até no documentário sobre seu próprio estúdio, onde apenas o nome do marido aparece.

Quando se pesquisa sobre a história do cinema, quantas vezes vemos o nome de Alice? Em meados do século passado, Simone de Beauvoir já dizia “A representação do mundo é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (Beauvoir, 1949, p. 203).

**Figura 1: Alice Guy Blachè**



**Fonte:** Alice Guy Blachè no set de filmagens de *The Pride of the Clan*. 1917. 1200 x 720. Disponível em: <https://cinemacao.com/2018/03/10/100-anos-luz-alice-guy-blache/>

## A Revolucionária Dorothy Arzner

Dorothy Arzner (1879-1979) ingressou no ramo do cinema após servir como médica, mas deixou a profissão ao fim da primeira guerra mundial. Nesta época quase todos os homens foram convocados a servir, provocando um rombo na indústria Hollywoodiana. Esse acontecimento permitiu a abertura de espaço para pessoas com menos conhecimento adentrarem a indústria, em menores cargos. (ACMI “Who was Dorothy Arzner?”)

Assim como Alice e muitas outras mulheres, trabalhar em menores estações como secretária, assistente de produção, edição e emenda de negativos permitia a observação e o aprendizado de todas as áreas, e no caso de Arzner, a ascensão de sua carreira. Graças a sua qualidade e olhar afiado, Dorothy monta 37 filmes no período de um ano, um feito que a levou ao cargo de técnica de montagem, onde continua a ascender.

No vídeo documental produzido pela ACMI “Who was Dorothy Arzner?”<sup>4</sup> desvendamos mais sobre sua carreira. Foi em 1922, editando o filme “Os Bandeirantes”, que ela se destaca, Arzner percebe que o longa precisava de uma reformulação, assim, ela corta os negativos em vários pedaços e os remonta, transformando uma trama parada e maçante em um thriller de ação ágil e cativante, que pouco depois de seu lançamento, foi considerado o melhor filme do ano.

Isso foi apenas o início. No filme “Sangue e Areia”, ela insere negativos de touradas gravadas na Espanha, o que além de trazer dinamismo, poupou a produção de gravar inúmeras cenas de touradas do zero.<sup>5</sup> Com seu sucesso ela foi muito elogiada e impressionou todos com quem trabalhava, e mesmo assim não foi tão fácil receber seu tão desejado e merecido cargo de diretora.

Após pedir muitas vezes por um roteiro para dirigir e ser ignorada, Arzner deu a entender que iria se demitir do estúdio, que com medo de perdê-la, recebeu seu primeiro roteiro do diretor James Cruze. O roteiro não era muito interessante, mas em suas mãos capazes Dorothy estreou como diretora, em “Fashion for Women”. (Women Film Pioneers project, Columbia.edu, por Allyson Nadia Field)

Arzner trabalhou com muitas estrelas do cinema, uma delas foi Clara Bow, considerada a primeira it-girl de Hollywood. Na época Arzner sofreu com o preconceito de gênero, já que a própria estrela declarou ter preocupações acerca de ser dirigida por uma mulher, mas ao se

---

<sup>4</sup> Em português: Quem foi Dorothy Arzner?

<sup>5</sup> A diretora LGBTQ+ que reinou na época de ouro de Hollywood: Dorothy Arzner, por Sociocrônica, 2024.

deparar com a qualidade do trabalho de Dorothy suas preocupações não só desaparecem, como as duas se tornam grandes amigas para vida.<sup>6</sup>

Segundo os dados da ACMI-2020b, Azner foi a primeira mulher a realizar filmes com som sincronizado, e em uma de suas produções com Clara, a atriz não se adaptou ao tipo de microfone usado, pois limitava sua movimentação. (Clara Bow and The Wild Party, Tripod Lycos, an appreciation by Jeffrey Ford, 2014)

Foi assim que Azner criou o microfone Boom, pegando uma vara de pesca e grudando um microfone em sua ponta, o colocando sobre a cena para captar todos os sons com liberdade de movimento, dando flexibilidade aos atores e melhor captação de som, método usado em todos os sets de produção até os dias de hoje.

Em todos os aspectos de sua vida, Dorothy era uma revolucionária. Em suas tramas ela trazia as clássicas histórias que agradariam aos homens e a indústria, mas conseguia implementar personagens femininas fortes, criativas, independentes, amantes, atrevidas e corajosas, em papéis que normalmente não seriam feitos por mulheres e com maior complexidade emocional.

Um exemplo está na personagem de Bow em *Segura o que é teu* (Get your man, 1927) uma mulher que se apaixona por um homem que tem uma noiva já prometida, então ela seduz o pai da noiva e o convence a deixar a garota se casar por amor, (como supostamente fariam os dois), para cancelar o noivado da filha e ela ficar com o homem que amava desde o início.

Um marco muito importante na carreira de Azner e de Clara Bow foi o *Garotas na farra* (The wild party, 1929). O enredo é sobre uma garota universitária festeira, que é eleita rainha de uma festa. As coisas saem do controle, e a personagem principal enfrenta vários dilemas, como um romance com um professor casado, e até algumas pautas lésbicas.

Além de ser um filme marcado pelos seus avanços na captação sonora e direção, provocam os padrões morais, que virão a ser muito mais censurados.

## Figura 2: Dorothy Arzner e Clara Bow

---

<sup>6</sup> A diretora LGBTQ+ que reinou na época de ouro de Hollywood: Dorothy Arzner, por Sociocrônica, 2024.



Dorothy Arzner e Clara Bow no set de filmagens de *In the wild party*. 1929. 1000 x 750. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/1920s-dorothy-arzner-paved-way-female-directors-today-180955904/>

Na produção de *Felicidade de mentira* (*Working Girls*, 1931), de imediato na primeira cena Arzner choca com um discurso emblemático, na qual dois homens discutem temas como a meritocracia, seus privilégios e a diferença de classe, seguido pela história de mulheres que trabalham em uma agência de modelos e lutam em meio a vários desafios, ambição, competição, enquanto buscam a realização pessoal em suas vidas.

Em *Quando uma garota se opõe* (*Merrily we go to hell*, 1932) Dorothy trabalha com Fredric March, seu ator favorito que esteve em quatro de suas produções. Seu personagem é um jovem jornalista chamado Jerry que se apaixona por uma atriz de teatro, e se casa com ela, porém encaram diversos problemas graças a boemia e infidelidade de Jerry. O filme aborda temas sobre alcoolismo, relacionamentos abertos e principalmente a pressão social enfrentada pelas mulheres na sociedade.

Dos renomados nomes com quem Dorothy trabalhou, se destaca Katherine Hepburn. A atriz trabalhou com Arzner no filme *Assim amam as mulheres* (1933), onde faz o papel de uma aviadora que se envolve com um homem casado, engravida e tem um trágico final.

Esse papel foi de extrema relevância na carreira de Kate, ela vem a ser lembrada por fazer personagens femininas fortes e marcantes em posições não convencionais por toda sua

carreira, algo que surgiu trabalhando com Dorothy, além de futuramente se tornar a maior ganhadora de Oscars da história.

Dorothy Arzner por si só era uma persona desafiadora e fora dos padrões, e sua postura ousada nunca se limitou a suas produções. Segundo a Cinemateca Brasileira, ela era uma mulher assumidamente LGBT, casada com a dançarina e coreógrafa Marion Morgan por mais de quarenta anos.<sup>7</sup> O modo como se vestia também impressionava, suas roupas e corte de cabelo eram iguais aos dos homens diretores da época, e seja por não querer performar feminilidade ou por aderir melhor ao ambiente onde trabalhava, ela nunca deixou de ser autêntica.

Na própria biografia de Katherine, “Katherine Hepburn: A Remarkable Woman” de 1985, ela fala do encontro das duas com a frase “Foi ótimo, ela usava calças, eu também, nos divertimos muito trabalhando juntas”. (Katherine Hepburn: Uma mulher notável, por Anne Edwards, 1985)

Apesar de ser uma fala com tom cômico, diz muito sobre Arzner. Uma mulher que não se limitava e principalmente não limitava outras mulheres. Com o início do cinema com som sincronizado, a indústria cinematográfica vira um negócio e as mulheres são afastadas dos cargos de autoridade, como direção.

Mas mesmo isso não a abalou, apesar dos preconceitos que tentavam a limitar, ela impressionantemente sustentou seu cargo como diretora por mais quinze anos, sendo a única mulher da época a conseguir esse feito.

Entretanto, sua carreira não consegue sobreviver aos códigos de censura que foram aplicados, como o código Hays de 1935. De acordo com a biblioteca setorial do CECULT<sup>8</sup> o código foi criado em resposta as “preocupações” com a imoralidade e obscenidade dos filmes que eram produzidos.

Algumas das proibições relatadas foram a representação de nudez, beijos, relações sexuais fora do casamento, roupas insinuantes, uso de drogas, palavrões, qualquer perversão (que na prática era qualquer reação ao homossexualismo) e tudo que pudesse afetar os valores familiares tradicionais, visando sempre o respeito as autoridades e a promoção do patriotismo (discursos assim continuaram sendo proferidos até os dias atuais dentro do cenário político)

Para aumentar ainda mais as censuras, só poderiam ser lançados o filme com o selo de aprovação Administração do Código de Produção (PCA). Apesar de muitos diretores

---

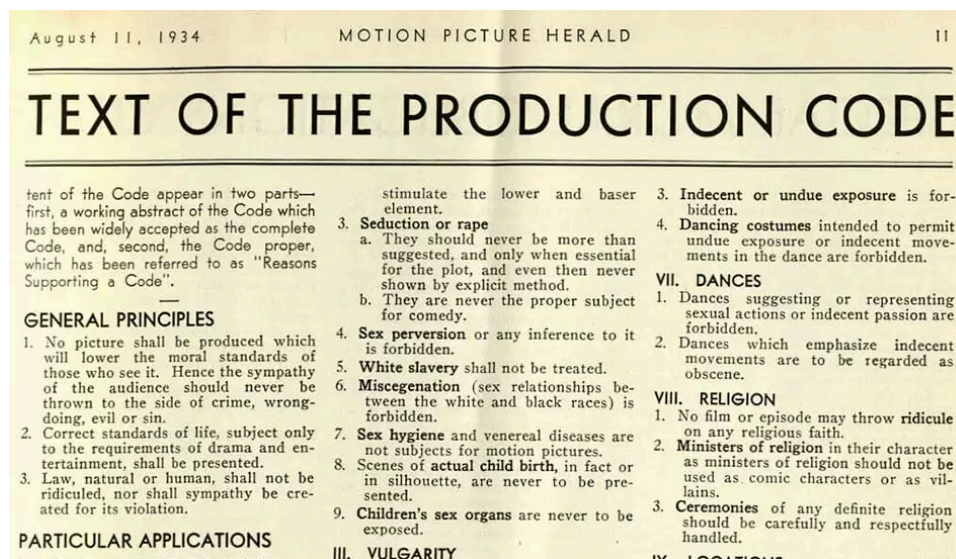
<sup>7</sup> Marion Morgan (1881-1971) foi uma coreógrafa e roteirista de cinema americana, parceira romântica de longa data da diretora Dorothy Arzner.

<sup>8</sup> Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas- UFRB: Universidade federal do Recôncavo da Bahia



contornarem essa censura, e em 1952 a suprema corte conceder aos filmes à liberdade de expressão, isso acabou com a carreira de Arzner, já que tudo o que era censurado era a essência não só da sua produção, mas do seu ser.<sup>9</sup>

**Figura 3: Matéria do Jornal *Motion Picture Herald* sobre o Código de Produção (PCA) de 11 de Agosto de 1934**



**Fonte:** TEXT of the Production Code. *Motion Picture Herald*, Estados Unidos, p. 11, 11 ago. 1934.

No fim de sua carreira, Dorothy deu aula na universidade de Los Angeles, onde serviu de referência ao atualmente famoso diretor Francis Ford Coppola (Aguiyre, 2019a). Ela foi uma grande mulher que felizmente recebeu reconhecimento ainda em vida, quando foi homenageada pelo DGA (sindicato dos diretores americanos) em 1975, mas apesar disso morreu sem nunca receber um tão merecido Oscar por suas produções. Na homenagem, Katherine Hepburn disse a ela: “Não é tão maravilhoso que você tenha tido uma carreira tão boa, quando não se tinha o direito de ter uma carreira?” (Aguiyre, 2019b)

Dorothy Arzner é um exemplo de quem nunca precisou de permissão para ser o que queria ser. Sua existência foi seu próprio ato de revolução, e, para nós, deixou um legado inspirador.

### Um salto na história: Greta Gerwig

<sup>9</sup> O Código Hays foi abandonado por completo em 1968, quando a MPAA passou a adotar um sistema de classificação indicativa em 1º de novembro de 1968.



No cenário atual, muita coisa mudou. Graças ao agir dos anos e muita reflexão do que somos como sociedade, o papel das mulheres vem sendo redescoberto e potencializado. As pautas atuais possibilitam que mulheres se destaquem como indivíduos poderosos e ativos, tomando posse dos seus direitos e suas vozes.

Tudo o que hoje temos acesso hoje foi construído a duras penas, de todos os movimentos sociais que caminharam para uma desconstrução de tantos paradigmas instaurados na história, desde que o mundo é mundo. Isso não quer dizer que seja um caminho simples e bem aceito por todos. Ainda assim, nada é construído sem muita luta por espaço.

Um exemplo da atualidade que nos mostra isso é Greta Gerwig, atriz, diretora e roteirista, reconhecida por suas obras de caráter feminista, entre elas *Adoráveis Mulheres* (2019), *Lady Bird* (2017) e seu último lançamento de muito sucesso, *Barbie* (2023).

A escalada de Greta ao sucesso foi marcada por muitas fases. De acordo com o Instituto de cinema de São Paulo, Greta é nascida em sacramento, nos Estados Unidos, e estudou em uma escola católica durante a infância e adolescência, e na faculdade se formou em inglês e filosofia, apesar de sua vontade sempre ter sido estudar teatro musical.

Após se formar, tentou alguns mestrados na área de cinema e atuação, mas foi frustrada com muitas recusas, por isso passa a focar no cinema independente, onde começa sua carreira. Ainda durante sua graduação, Gerwig consegue um papel no filme de Joe Swanberg e estreia como atriz no filme *LOL*, um longa-metragem, começando a fazer parte do movimento cinematográfico *Mumblecore*.

Segundo o artigo da MasterClass de 2021 que aborda temas sobre arte e entretenimento, o *Mumblecore* é um subgênero do cinema independente, principalmente nova-iorquino. Ele é produzido por artistas independentes, e sempre apresentam um padrão ligado com a baixa renda de suas produções: ambientes comuns do dia a dia, pouca ou nenhuma trilha-sonora, a representação da vida de jovens de 20-30 anos, atuações naturalistas, dando ênfase nos diálogos dos personagens que muitas vezes eram improvisados, e focando em suas relações interpessoais, resumindo: Jovens com pouco recurso e dinheiro querendo produzir cinema.<sup>10</sup>

Após a primeira produção de Greta e Joe, eles seguem com a parceria, produzindo *Hanna sobe as escadas* (2007), no qual ela atuou sob a direção de Swanberg, e *Nightsand Weekends* (2008), dirigido pelos dois. Já em 2010 Greta atua em *O solteirão*, dirigido por Noah Baumbach, que no futuro, torna-se seu marido, e com ele escreve *Frances Ha* (2012), a obra em que foi mais aclamada por sua atuação.

---

<sup>10</sup> Mumblecore Film Genre Explained: Mumblecore movies, escrito por Masterclass, setembro de 2021.

Apesar de terem escritos juntos Frances Ha, Greta conta ao The New York Times em uma entrevista no ano de 2013 que as pessoas sempre a perguntavam sobre ajudar no roteiro: “Costumava me magoar muito quando as pessoas diziam: ‘Você ajudou a escrever o roteiro?’ E eu respondia: ‘Eu coescrevi, não ajudei a escrever’” (Gerwig, 2013).<sup>11</sup>

Greta é uma voz feminina ativa, que dá vida a histórias inspiradoras em seus filmes, começando por "Lady Bird" que conta a história de Christine McPherson, uma adolescente que vive em Sacramento.

O filme explora as lutas de Lady Bird com sua identidade, com seus relacionamentos familiares, amizades e amores enquanto ela passa pelo último ano do ensino médio. A relação conturbada entre Lady Bird e sua mãe, Marion, é um foco central da trama, mostrando os altos e baixos de sua relação. No filme, Lady Bird sonha em ter sua própria independência e fugir de Sacramento para viver uma realidade diferente em uma cidade mais emocionante. Não é por acaso que Greta e sua personagem vem do mesmo lugar, e almejam coisas tão parecidas.

Em seu primeiro filme de direção solo Greta se inspirou na história de sua própria vida, entregando um filme divertido, emocionante e relacionável. Contando sua história de forma brilhante, o filme recebeu 5 indicações ao Oscar, além de ter ganho 2 globos de ouro.

Seu longa, *Adoráveis Mulheres*, baseado no livro de Louisa May Alcott, se distancia ainda mais do movimento independente, conta com um elenco de peso e uma grande produção.

A história acompanha a vida de quatro irmãs com personalidades distintas, durante a guerra civil americana (Alcott, 1868).

Esse é pessoalmente um favorito meu, a forma como Greta explora as relações e suas inúmeras camadas. A dualidade que Jo enfrenta ao reprimir todos os seus desejos e anseios femininos em nome de ter uma voz e independência. Como Greta trabalha de forma singela a relação das irmãs umas com as outras, com seus pais e seus amores, modificando-as de acordo com a vida e com o que fazemos dela. Por toda sua genialidade nessa produção, Greta recebeu 6 indicações ao Oscar, e ganhou a de melhor figurino.

**Figura 04: Poster de divulgação do filme *Adoráveis Mulheres* de 2019**

---

<sup>11</sup> Do Mumblecore ao blockbuster: quem é Greta Gerwig, diretora de “Barbie”, mulher no cinema.

SAOIRSE RONAN EMMA WATSON FLORENCE PUGH ELIZA SCANLEN LAURA DERN TIMOTHÉE CHALAMET AND MERYL STREEP

LITTLE  
WOMENFROM GRETA GERWIG  
THE WRITER AND DIRECTOR OF LADY BIRD

Fonte: ADORÁVEIS Mulheres. Direção: Greta Gerwig. 2019. 135 min

E por último, *Barbie*, a mais aguardada colaboração entre Mattel e Greta Gerwig, que não foi apenas um grande sucesso de bilheteria, mas um filme que movimentou a internet, e fez milhares de pessoas vestirem rosa para ir ao cinema.

Quando olhamos para a filmografia de Gerwig, entendemos por que *Barbie* foi um grande sucesso. A sinopse do filme conta que Barbie começa a ter pensamentos estranhos e sua aparência muda, então ela parte para o mundo real com Ken para tentar encontrar uma solução e voltar a ser uma boneca perfeita.

Em uma versão inspiradora, satírica e pontual em suas críticas, Greta transformou um sucesso mundial em um filme inteligente, engraçado, e muito emocionante, abordando todos os temas que precisam ser ouvidos por todas as gerações, principalmente o discurso da personagem de América Ferrera, que narra a exata sensação de se existir como mulher. *Barbie* é tudo que eu gostaria de ter visto quando criança, e de mostrar para uma futura geração.

Quando desafiamos os paradigmas estabelecidos, abrimos caminho para a criação de uma nova realidade. O cinema, como reflexo da vida, desempenha um papel crucial ao representar o significado profundo que *Barbie* trouxe consigo. Essa representação se torna imperativa para que nossa realidade diária inclua a voz, a capacidade, a responsabilidade, o poder, e principalmente o respeito às mulheres.

Figura 05: Poster de divulgação do filme *Barbie* de 2023



Fonte: BARBIE. Direção: Greta Gerwig. 2023. 114 min.

Greta Gerwig é um exemplo de diretora criativa e inovadora da contemporaneidade, dona de incríveis produções, e muitas ainda a produzir.

### Considerações finais

Neste artigo, exploramos a incrível trajetória das mulheres no universo do cinema, desde as pioneiras como Alice Guy Blaché e Dorothy Arzner até as inovadoras contemporâneas como Greta Gerwig. Essas mulheres são apenas alguns exemplos, daquelas que fizeram história desafiando as regras morais estabelecidas, superando todos os desafios aos seus alcances. Graças a isso deixaram uma marca duradoura. Seus feitos não apenas possibilitaram oportunidades para as próximas gerações de diretoras, mas também enriqueceram a arte cinematográfica com perspectivas únicas e inclusivas. Ao valorizar e honrar suas contribuições, não só resgatamos suas histórias que merecem ser contadas, mas também contribuimos para a construção de um cenário onde as mulheres são plenamente reconhecidas e valorizadas por sua voz, talento e liderança. O legado inspirador dessas cineastas continua a nos impulsionar a criar uma indústria cinematográfica mais plural, justa e verdadeiramente representativa para todos, onde o sucesso seja atrelado a capacidade e qualidade, não a um gênero.

Ao longo dessa pesquisa tive a chance de visitar muitos comentários de mulheres que veem fazendo história na sétima arte, não consigo escolher um favorito, tudo que elas têm a dizer é relevante, mas menciono alguns: “Tudo que você precisa fazer é mover as pessoas só um pouquinho para mudanças acontecerem. Não precisa ser algo enorme.” - Viola Daves no

Emmy de 2015, e “A fórmula da felicidade e do sucesso é simplesmente ser você mesmo, da maneira mais sincera que puder.” Meryl Streep no Golden Globe Award de 1971.

### Referências Bibliográficas

**A história de Alice Guy-Blaché.** Olhar de Cinema: Festival Internacional de Curitiba. 2024. Disponível em: <<https://www.olhardecinema.com.br/a-historia-de-alice-guy-blache/>>

**Alice Guy (1873 – 1968).** IMDb. Disponível em: < <https://m.imdb.com/name/nm0349785/>>

AGUIYRRE, Claudia. **Dorothy Arzner: apenas uma estrela na calçada da fama.** Catarinas, 2019. Disponível em: <https://catarinas.info/dorothy-arzner-apenas-uma-estrela-na-calçada-da-fama/>

Biblioteca Setorial da CECULT, **Código Hays: Censura autoimposta.** <https://www1.ufrb.edu.br/bibliotecacecult/noticias?start=10>

CAMPOS, Vitória. **Descubra a história esquecida de Alice Guy-Blaché, pioneira do cinema.** Rolling Stone Brasil, 2021. Disponível em: < <https://rollingstone.uol.com.br/amp/noticia/descubra-historia-esquecida-de-alice-guy-blache-pioneira-do-cinema/>>

**Do mumblecore ao blockbuster: quem é Greta Gerwig, diretora de “Barbie”.** Mulher no Cinema: 2023. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/especiais/saiba-mais-sobre-greta-gerwig-diretora-de-lady-bird-e-adoraveis-mulheres/>

**Dorothy Arzner: pioneer, queer, feminist.** Cinemateca Brasileira, 2023. Disponível em: <<https://www.cinemateca.org.br/exibicao/dorothy-arzner-pioneer-queer-feminist/>>

ELDRIDGE, Cleber. PEDRO, Antônio. **A evolução da mulher, sob a ótica do cinema.** 2022. Disponível em: <[https://www.dossie.etc.br/amp/a-mulher-sob-a-otica-do-cinema\\_](https://www.dossie.etc.br/amp/a-mulher-sob-a-otica-do-cinema_)>

Field, Allyson Nadia. Dorothy Arzner." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall’Asta, eds. **Women Film Pioneers Project.** New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-dorothy-arzner/>>

**Greta Gerwig.** Adoro cinema. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-227924/biografia/>

LEWIS, Maria. **Dorothy Arzner; Mother of invention.** ACMI, 2020. Disponível em: <http://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/dorothy-arzner-mother-invention/#:~:text=Arzner%20came%20up%20with%20the,concept%20was%20patented%20shortly%20after.>

MARTINS, Brunna. **Adoráveis Mulheres: veja sinopse, elenco e trailer do filme de época.** Techtudo, 2023. Disponível em: < [https://www.techtudo.com.br/google/amp/guia/2023/02/adoraveis-mulheres-veja-sinopse-elenco-e-trailer-do-filme-de-epoca-streaming.ghml\\_](https://www.techtudo.com.br/google/amp/guia/2023/02/adoraveis-mulheres-veja-sinopse-elenco-e-trailer-do-filme-de-epoca-streaming.ghml_)>

MARTÍNEZ, Alonso. **Greta Gerwig at 40: a unique kind of American writer.** EL PAÍS, 2023. Disponível em: <[https://english.elpais.com/culture/2023-08-04/greta-gerwig-at-40-a-unique-kind-of-american-writer.html?outputType=amp\\_](https://english.elpais.com/culture/2023-08-04/greta-gerwig-at-40-a-unique-kind-of-american-writer.html?outputType=amp_)>

MASTERCLASS. **Mumblecore Film Genre Explained: 8 Mumblecore Movies.** 2021. Disponível em: <https://www.masterclass.com/articles/mumblecore-explained>

P.S.M.O, Ana Clara. **Mulheres no Cinema: Greta Gerwig.** Instituto de Cinema, SP. Disponível em: <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/mulheres-no-cinema-greta-gerwig>>.

SANTOS, Stefanie Tozzo dos. **Alice Guy Blaché: uma viagem pelo apagamento feminino.** Agência integrada de comunicação FMU – FIAM-FAAM, 2021. Disponível em: <<https://aicomfiam.com.br/2021/11/17/alice-guy-blache-uma-viagem-pelo-apagamento-feminino/>>

WITTMANN, Isabel. **A vida é uma dança e a obra de Dorothy Arzner.** Feito por elas, 2021. Disponível em: <<https://feitoporelas.com.br/a-vida-e-uma-danca-e-a-obra-de-dorothy-arzner-2/>>



**OPPENHEIMER. Direção: Christopher Nolan. Produção: Charles Roven. Estados Unidos: Universal Pictures, 2023, (180 min).**

Gabriel Marcius Santos BATISTA<sup>1</sup>

Em 2023 vivemos um fenômeno raro na indústria do cinema, dois grandes *blockbusters* tiveram a sua estreia no mesmo dia, *Barbie* e *Oppenheimer*. Mas o que mais impulsionou esse acontecimento foi a diferença entre esses dois filmes.

*Barbie* escrito e dirigido por Greta Gerwig trouxe uma história original e metalinguística sobre a boneca de brinquedo mais famosa do mundo. Muito mais além disso a obra trouxe as várias camadas que compõe o ser humano, principalmente a mulher e como o seu modelo idealizado prende as várias faces femininas. Foi um filme emocionante que não retrata apenas a nossa sociedade patriarcal, mas também o significado de ser uma pessoa real.

Já *Oppenheimer*, escrito e dirigido por Christopher Nolan, é uma adaptação da biografia de Robert Oppenheimer, o criador da Bomba Atômica. Por um lado, podemos ver que a obra de Nolan possui uma semelhança com *Barbie*, o filme explora em camadas a humanidade de um personagem tão icônico. Por mais que em *Barbie* seja mais sobre a pureza humana, *Oppenheimer* mostra o quão autodestrutivos as pessoas podem ser. Um dos grandes feitos da obra que retrata a criação da Bomba Atômica foi o remorso do seu criador, com uma profundidade exorbitante. Como no mito de Prometeu, o protagonista entregou o poder dos deuses aos homens, para se autodestruírem. “Você é um Prometheus Americano. O homem que deu a eles o poder de se destruírem. E eles respeitarão isso.” (fala do personagem Niels Bohr, interpretado por Kenneth Branagh – *Oppenheimer*, 2023). *Oppenheimer* seria um grande filme por si só se explorasse apenas esse arrependimento do criador da bomba, contudo esses não eram os planos do diretor.

Os estadunidenses, desde a Guerra Fria, tiveram suas produções audiovisuais bombardeadas por um terror vermelho, o famoso vilão Comunista. Faz sentido todo esse movimento, quando estudamos cinema e história compreendemos como funcionava a Propaganda Ideológica no entretenimento. Como o governo manipulava as mídias para influenciar os cidadãos. Nisso, não é muita surpresa que esse tópico também estaria no filme *Oppenheimer*, ainda mais pela época em que esse filme se passa. Segundo Wagner Pereira “a

---

<sup>1</sup> Gabriel Marcius Santos Batista, Graduando do Curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda no Centro Universitário de Patos de Minas - UNIPAM

primeira metade do século XX foi marcada pela ascensão e consolidação dos regimes que utilizaram os meios de comunicação de massas como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião pública” (Pereira, 2003, p. 102).

O que realmente desagrada é ver uma trama de amadurecimento humano de um personagem emblemático ser ofuscado por uma hora e trinta minutos de uma caça às bruxas comunista. Talvez seja uma visão pessoal, mas esse filme se perdeu muito ao largar uma trama pela outra. Robert Oppenheimer basicamente se esquece que foi o responsável por milhares de mortes no Japão quando é acusado de ser comunista. Essa mudança nada sutil foi bem anticlímax, e a direção de Nolan, por mais que tente entrelaçar essas duas tramas, perde a mão e deixa grande parte do filme chato e confuso. Nessa Caça às Bruxas comunista eles tentam encaixar uma audiência jurídica, em uma linha do tempo futura, sob as acusações de um político que tinha uma rixa com Robert O., algo totalmente desconexo com o que foi prometido. Nolan tenta criar algo super inteligente e mirabolante mas só criou algo desinteressante, essa obra não vale três horas do tempo de ninguém, ainda mais se a segunda metade faz pouco sentido com a primeira metade.

Com base nessa linha de raciocínio, o longa falhou em tentar humanizar Robert Oppenheimer, e isso é deveras lamentável, já que o conjunto da obra é muito bom, mas a história se perde ao tentar ir para outros cantos. Atuações deslumbrantes e uma fotografia sem igual. Deve-se apontar que a explosão da Bomba Atômica é um dos grandes marcos do cinema. Mas não foi o bastante para cair nas graças do autor deste estudo. Conclui-se assim que o fenômeno “Barbenheimer”, termo criado a partir das grandes expectativas vindas do lançamento de *Barbie* e *Oppenheimer* no mesmo dia, foi falho. Ao assistir essas duas obras, com propostas tão distintas e semelhantes, com duas visões de mundo completamente diferentes, foi esperado que as duas obras surpreendessem o telespectador. Mas na realidade isso não se concretizou, no fim *Barbie* emocionou enquanto *Oppenheimer* entediou. E mesmo nesses parâmetros, a Academia do Oscar reconheceu *Oppenheimer* como o Melhor Filme na cerimônia de 2024. Já era de se esperar uma obra de um herói americano ganhar um prêmio americano. Mas fica um questionamento; *Oppenheimer* realmente foi o Melhor Filme de 2023 ou essa visão americana de como contar a história de um filme está ultrapassada?!

### Referências Bibliográficas

HUF, Tábata Úrsula; ALBERTI, Marcello Alexandre. **Cinema e sociedade em uma perspectiva histórica**. Série Coepta N. 5 é ed. especial da Revista Internacional

d'Humanitats 51 jan-abr 2021.

NEZ, Egeslaine de; MARQUES, Kelma Flores. **A UNIVERSIDADE EM TELA: SUA EXPRESSÃO POR MEIO DO CINEMA.** Revista de Educação do Vale do Arinos. Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT. Juana, 2015.

**OPPENHEIMER.** Direção: Christopher Nolan. Produção: Charles Roven. Estados Unidos: Universal Pictures, 2023. (180 min)

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **CINEMA E PROPAGANDA POLÍTICA NO FASCISMO, NAZISMO, SALAZARISMO E FRANQUISMO.** História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, 2003. Editora UFPR.

SILVA, Priscila Aquino. **CINEMA E HISTÓRIA: o imaginário norte americano através de Hollywood.** Revista Cantareira Nº5, Vol.1, Ano 02 Abr-Ago 2004.

SILVA, Jessé Teixeira da. **Hollywood vai à guerra: o cinema como arma de propaganda.** Faculdades Integradas de Taquara (FACCAT, 2019).

WOLF, Guilherme. **A RELAÇÃO DO CINEMA DOS ESTADOS UNIDOS COM A PROPAGANDA DE GUERRA.** Centro Universitário de Brasília. Brasília/DF, nov. de 2004.

**UM CADÁVER para sobreviver. Direção: Dan Kwan; Daniel Scheinert. Produção de A24. Estados Unidos: A24, 2016. 1 DVD. (97 min).**

Marieli de SOUZA<sup>1</sup>

No cinema, as discussões acerca da existência humana e o embate da morte sempre estiveram presentes. Todavia, uma logopatia baseada em experiências inusitadas, até mesmo surreais, que apresenta de modo criativo e cômico uma perspectiva pessimista e psicologicamente atormentada aponta um ponto de originalidade na indústria cinematográfica. Isso se dá no filme “Um Cadáver Para Sobreviver” (*Swiss Army Man*), estrelado em 2016 e dirigido por Dan Kwan e Daniel Scheinert, ao discutir a importância da valorização dos desejos e do processo de autoaceitação a partir do espelho psicológico entre um homem pessimista e um cadáver.

Os filmes atolados no pessimismo podem ser pouco usuais por não agradar o grande público (Cabrera, 2007). Entretanto, dentro da filosofia essa analogia encontra-se muito explorada, principalmente, pelo filósofo polonês Arthur Schopenhauer. A filosofia de Schopenhauer fundamenta-se nos desejos, o que denomina de “Vontade de Viver”, a essência e a coisa-em-si, assim todas as coisas são formas de objetivação da vontade.

Essa por sua vez “[...] é cega, arbitrária, tirânica, e brutal, não possuindo nem um Deus que a controle, transformando o mundo em algo cruel, sendo responsável por todo o sofrimento do globo, que para Schopenhauer, são prévias da morte” (Lobato, 2018, p. 59). O pessimismo de Schopenhauer mostra-se sem saída, visto que o humano está predestinado ao mecanismo da vontade de viver e não parece haver solução além do desenvolvimento de uma personalidade extraordinária, contemplação do sublime ou a morte.

A escolha de findar com a morte o sofrimento, a angústia e tédio das vontades não realizadas surge como solução para o protagonista do filme “Um Cadáver Para Sobreviver”, Hank (Paul Dano). Dando abertura ao filme, Dan Kwan e Daniel Scheinert constroem uma atmosfera solitária e deprimente, com as palavras “Não quero morrer sozinho”, “Me ajudem! Estou entediado” garranchadas em barcos de papel e garrafas plásticas em pleno mar que lembra o Oceano Pacífico, o abalado estado emocional de Hank é apresentado ao público.

No primeiro instante Hank encontra-se uma ilha deserta, conceito visual que pode ser interpretado como estado de solidão e vazio interior do homem, dessa forma, cansado de lutar

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de História do Centro Universitário Sagrado Coração, Bauru/SP. Pesquisadora bolsista pela CAPES de Iniciação Científica.

para alcançar seus desejos a tentativa de suicídio acontece. Entretanto, o protagonista interrompe seu enforcamento ao notar outra pessoa deitada sobre a areia da praia, era Manny (Daniel Radcliffe) um cadáver. Nesse contexto, Guilherme Marconi Germer remonta segundo Schopenhauer que a vontade:

É ocupada imediatamente pela necessidade, carência e, assim, sofrimento. Esses são, inclusive – prossegue – ilimitados, lentos e de rápido retorno, enquanto que as suas respectivas satisfações são bem mais raras, breves e módicas. Por fim, em face à tênue satisfação estar nas antípodas da imponente insatisfação, a conclusão do pessimista é a de que toda satisfação não passa de um mero intervalo entre uma e outra insatisfação, e em última instância, de um erro (Germer, 2011, p. 145).

Nesse cenário, a vida humana oscila como um pêndulo entre dor/angústia e o tédio. Hank pousa em Manny sua necessidade momentânea de interromper a solidão, saindo do lado tedioso e oscilando rumo a dor e angústia. Mesmo sendo um corpo em decomposição, Hank transforma o cadáver em seu fiel companheiro para sair da ilha deserta, logo após, para sair da costa de outra ilha, nessa por sua vez existia a esperança de haver civilização.

Lobato (2018) apresenta a perspectiva de Schopenhauer de que o mundo é a representação do sujeito, “O mundo não está menos em nós do que nós nele – não se pode pensar o fenômeno sem o sujeito; tudo que o mundo inclui ou pode incluir depende do sujeito, não existindo senão para ele, o mundo é representação” (Lobato, 2018, p. 62). Esse espelhamento do sujeito através das representações do mundo é o pilar de “Um Cadáver Para Sobreviver”, Hank ilustra suas emoções, estado psicológico, traumas do passado, ideologias e experiências de vida no espaço ao seu entorno e no cadáver Manny.

A ideia de lidar com a realidade pode causar enorme desconforto ao indivíduo, podendo gerar mecanismos de defesa para fugir da sua própria realidade (Lobato, 2018). No cinema, segundo Cabrera (2007) há o conceito-imagem que propicia soluções moralmente abertas e problemáticas, não precisando registrar a realidade do acontecimento, e sim a realidade do sujeito ou do subjetivo da cena. Dessa forma, a construção das cenas do longa usa de situações fantasiosas para representar o estado do protagonista, e desenvolver a trama do filme.

Assim, Manny ganha “superpoderes” e consegue falar, pode usar gases como impulso para mover-se na água e acender fogueiras, criar uma bússola com suas ereções, até mesmo, em certo momento movimentar-se sozinho, porém, seu dom mais importante é a ingenuidade, a qual gera indagações complexas e tendenciosas como “O que é a vida? ”, “Quando a morte chega, viramos lixo? ” e “Por que devo segurar meus gases em público? ”, fazendo com que

Hank reflete sobre sua vida e os motivos por estar vivendo em um mundo tão desfavorável a ele.

Na relação de Hank e Manny é apresentado o perfil do protagonista, um jovem incompreendido pela família, antissocial, muito solitário e ressentido, uma pessoa sem confiança ou autoestima, que vê nas interações adultas uma continuidade da repressão da infância. Nota-se a imensa necessidade de Hank em realizar suas vontades sufocadas, com enfoque no desejo romântico, desse modo, juntamente com Manny é construído representações de momentos ideias, supostas lembranças de alegria que Hank teria vivido, para demonstrar ao cadáver, ou melhor, a si mesmo, as razões para não transpassar a vida.

O clímax do filme se dá no final do longa, onde existe a quebra do mundo representado por Hank e a abertura da realidade coletiva dos fatos. Assim, é exposto ao espectador que nunca houve ilha, Manny não tem superpoderes e não havia lembranças felizes na vida de Hank, as quais foram recriadas anteriormente. Tudo não passou de reproduções das vontades reprimidas do protagonista. Ao ser exposto a verdadeira face social, Hank tenta retornar ao seu mundo de fantasia criado na ilha (floresta próxima a casa de seu interesse amoroso) levando consigo o cadáver.

Acontece uma rápida busca por Hank, que inclui policiais, médicos e jornalistas buscando conter um homem psicologicamente instável que foge da civilização sequestrando um cadáver. A perseguição cessa na praia, local de início do filme, com o cadáver imóvel às margens do mar e Hank lutando para desapegar-se do companheiro que o compreendia. Nesse cenário, provando a si mesmo que suas vontades diante ao coletivo deveriam subsistir Hank libera suas flatulências em meio às pessoas.

O longa utiliza a metáfora dos gases, a qual quando não eliminamos os gases estamos fazendo mal para o nosso organismo, o mesmo acontece quando omitimos, negamos ou não conseguimos saciar as vontades, estamos fazendo mal para nosso emocional. A experiência libertadora Hank proporciona um instante de apreciação indescritível para si, para as pessoas envolta, e para o cadáver que parte utilizando seus gases como propulsão nas águas. Além disso, a cena representa a quebra da dependência que Hank tinha em um cadáver para sobreviver.

O pasmo final do longa, pode ser descrito segundo Schopenhauer como a contemplação do sublime:

A satisfação e a alegria são de natureza negativa, isto é, são apenas o fim de um sofrimento, ao passo que apenas a dor é positiva. E assim com o



desaparecimento de todo querer da consciência, ainda permanece o estado de prazer, em outras palavras, a ausência de toda dor, aqui, inclusive, a ausência da possibilidade da dor (Schopenhauer, 2000, p. 490).

O sublime é atingido pela consciente e dolorosa separação das relações do objeto da vontade, o sublime é destituído de vontade (Schopenhauer, 2000). Contudo, este momento de contemplação do indescritível resulta na momentânea libertação do homem.

### Referências Bibliográficas

ARNAUD, F. Schopenhauer e os paradoxos do sublime. **Revista Ética**. Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 153 – 159, 2012.

BONEZ, M. **Um Cadáver para Sobreviver**. Papo de Cinema. 2018. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/um-cadaver-para-sobreviver/>>. Acesso em: 27 de maio. 2022.

CABRERA, J. O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes. **De Hitchcock a Greenaway pela história da Filosofia: novas reflexões sobre cinema e filosofia**. São Paulo: Nankin, 2007.

GERMER, G. M. **Sobre a tese schopenhaueriana da positividade da dor e da negatividade do prazer**. Cadernos de Ética e Filosofia Política, pp.137-159, 2011.

LOBATO, M. D. A concepção filosófica da morte em Schopenhauer. Saberes: **Revista Interdisciplinar de Filosofia e Educação**, n. 17, 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Parerga and Paralipomena**, v. 1- 2. Translation J. Payne. Oxford: Oxford University Press, 2000.

**UM CADÁVER para sobreviver**. Direção: Dan Kwan; Daniel Scheinert. Produção de (achar o nome). Estados Unidos: A24, 2016. 1 DVD. (97 min).

## **Refletindo sobre patrimônio, cultura e memória: A importância da Educação Patrimonial na construção de identidades.**

**Reflecting on heritage, culture and memory: The importance of Heritage Education in the construction of identities.**

Camila Alves ÁVILA<sup>1</sup>

**Resumo:** No presente artigo, desejamos promover uma reflexão teórica das diversas interfaces de patrimônio histórico e/ou cultural e suas relações com memória, identidade e pertencimento. Buscamos conceituar esses objetos e entender como estes são expressos nas tentativas contemporâneas de valorização do espaço social e, principalmente, valorização do patrimônio histórico-cultural. A partir dessas disposições, identificamos qual a importância da Educação Patrimonial na criação e promoção de identidades locais e nacionais e no reavivamento da memória.

**Palavras-chave:** Patrimônio, cultura, memória, Educação Patrimonial, identidade nacional.

**Abstract:** In this article, we will promote a theoretical reflection on the various interfaces of historical and/or cultural heritage and their relationships with memory, identity and belonging. We will seek to conceptualize these objects and understand how they are expressed in contemporary attempts to value social space and, mainly, value historical cultural heritage. Based on these provisions, we intend to identify the importance of Heritage Education in the creation and promotion of local and national identities and in the revival of memory.

**Keywords:** Patrimony, culture, memory, heritage Education, national identity.

---

<sup>1</sup> Graduanda em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e bolsista do grupo PET – Programa Educação Tutorial. Contato: c.avila@unesp.br

## **Introdução**

Para o entendimento de um contexto cultural é necessário conscientizar-se a respeito dele. Neste sentido, a Educação Patrimonial revela-se importante no desenvolvimento de uma consciência sociocultural da comunidade a respeito dos patrimônios históricos culturais existentes no Brasil e no mundo. Conceituamos patrimônio histórico e/ou cultural como sendo o legado do passado, de natureza material ou imaterial, incluindo as manifestações diversas do modo de viver, pensar e sentir em uma sociedade. A Educação Patrimonial consiste no compromisso de promover ações educativas de valorização, conscientização e preservação dos diversos patrimônios históricos culturais, visto que ela age como veículo de aproximação do conhecimento do presente e do passado, integrando diferentes idades e posições sociais, objetivando a apropriação de uma herança cultural que pertence a toda comunidade, no sentido de propiciar inclusão e pertencimento dos cidadãos à comunidade em que vivem.

No presente artigo, refletimos sobre a formação do patrimônio histórico e cultural no Brasil. A partir da análise da historiografia, observamos como a constituição do patrimônio histórico e sua concentração espacial refletiu na criação de imaginários e memórias coletivas. Além disso, exploramos a importância da Educação Patrimonial para a perpetuação do pertencimento dos cidadãos a partir do patrimônio histórico cultural de determinada localidade ou grupo social quando inserido no currículo escolar. A Educação Patrimonial compõe-se de ações educativas de apropriação, preservação, conhecimento e valorização de determinado patrimônio histórico e/ou cultural a partir do reconhecimento de sua importância e valor para determinado grupo ou comunidade.

É sabido que patrimônio cultural, memória e cultura material entrelaçam-se em uma complexa teia de significados que molda a identidade de um povo. Mais do que simples objetos ou lembranças, esses elementos constituem os pilares da história e da cultura de uma sociedade, fornecendo alicerces para a compreensão do presente e a construção do futuro. Neste artigo, observamos essa interdependência fundamental, desvendando como o patrimônio cultural materializa a memória coletiva, servindo como um repositório de experiências e saberes. Investigamos como a cultura material, por sua vez, atua como um veículo para a transmissão da memória entre as gerações, conectando passado e presente de forma tangível e vívida, processo para o qual a Educação Patrimonial é de suma importância.

## **Patrimônio e construção da brasilidade**

A Constituição Federal de 1988 define, em seu artigo 216, patrimônio cultural brasileiro como um complexo de bens de natureza material e imaterial. O conjunto de bens materiais e imateriais mencionados pela lei é conhecido pelo termo “bens culturais” (Santos, 2012, p.67), podendo ser definido como “os testemunhos materiais e imateriais portadores de interesse cultural relevante” (Santos, 2012, p.67). O surgimento do termo “bens culturais” veio após a Segunda Guerra Mundial (Alexandrino, 2009, p.3), com a concepção geral de bem cultural em torno da ideia de bens imóveis ou móveis.

“Com o passar dos anos, a noção de bens culturais se constituiu na categoria jurídica que tem estruturado as políticas de patrimônio cultural e supõe, fundamentalmente, a presença de um valor ancorado num suporte” (Santos, 2012, p.68). O “suporte” citado pelo autor, teria um lado material e imaterial, o material com base nas criações humanas, e outro lado imaterial, que representa o símbolo dessas criações. Ambos os sentidos estão presentes em todos os patrimônios. Dessa forma, chegamos à conclusão que:

[...] construção material, simbólica, significados e representações se constroem em diversidade e harmonia. A separação, assim, entre patrimônio material (que se tomba) e ‘imaterial’ (que se registra) é possível apenas para cumprir didatismos e burocracias (Menezes, 2009, p.39).

Sendo assim, a dimensão de um bem cultural é definida, não com base na sua origem, mas no significado que lhe dá sentido (Santos, 2012, p.70). De forma geral, a construção do pensamento que determinados bens são “tesouros” (Santos, 2012, p.69) e necessitam ser preservados foi construído ao longo do tempo, e sustentou a ideia de patrimônio cultural.

Nos primórdios do cristianismo já se encontrava as raízes da ideia atual de patrimônio cultural. A devoção das relíquias e a concepção de preservação desses tesouros deixa essa visão clara. Além disso, a relação da prática social cotidiana da religião associada com a preservação da memória desses objetos, justificava a preservação e a construção da ideia de patrimônio. Além de fundamentar a ideia de patrimônio, as práticas religiosas do cristianismo também inscreveram “os bens culturais no espaço de legitimação do poder” (Santos, 2012, p.69).

Constatamos que, inicialmente, a noção de patrimônio esteve atrelada às práticas religiosas, mas, constantemente evoluiu e ampliou seu conceito para outras ordens culturais, como bibliotecas, arquivos, castelos, obras de arte e outros (Santos, 2012, p.71). Contudo, foi apenas após a Revolução Francesa que surgiram as primeiras ideias de preservação de bens que valorizam a nação como um todo. Somente a partir do século XX houve a consolidação

da noção de patrimônio cultural, principalmente visando sua proteção e preservação para as gerações futuras. Segundo Manuel Castells (2002, p.37), os modernos Estados Nacionais construíram uma ideia de nação por meio de uma identidade legitimadora, criaram “estatutos jurídicos” que definiram a seleção, proteção e condução dos patrimônios culturais nacionais e as políticas públicas que os cercavam.

Após a Segunda Guerra Mundial, a ideia de patrimônio cultural foi influente na reconstrução do mundo. Desde então, a UNESCO tem produzido documentos orientando seus Estados-Membros na produção de políticas culturais acerca de bens materiais e imateriais que devem ser guardados e preservados. Assim, o conceito de patrimônio cultural, agora com uma instância especializada, é aplicado a todo bem cultural que passa por intermédio do Estado e recebe tratamento juridicamente regulamentado (Santos, 2012, p.71).

No passado, a noção de patrimônio estava atrelada a veneração de itens religiosos. Atualmente, faz-se necessário compreender as ações da UNESCO para exemplificar a evolução do conceito de patrimônio cultural e suas políticas públicas. Conforme as sociedades se desenvolveram economicamente a partir de 1960, surgiram documentos como a Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003 e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005. Estes, entre outros, constituíram-se como importantes documentos jurídicos no que tange à definição da preservação do patrimônio (Santos, 2012, p.72).

De acordo com Santos (2012, p.73), no Brasil, as políticas culturais oficiais foram tentativas “de produzir uma memória nacional” que servisse “aos interesses legitimadores do regime imposto por Getúlio Vargas, bem como pela Ditadura Militar que adentra a cena nacional em 1964” (Santos, 2012, p.73).

Assim, foi criado, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), para levar a cabo uma política de patrimônio que visava à constituição da memória nacional por meio da preservação e da conservação do patrimônio material e instruiu a prática do tombamento como instrumento central da política de preservação. Segundo Santos (2012, p.76), o tombamento tem como objetivo o cumprimento da função social da propriedade, além de contribuir para os registros da nação.

Percebe-se que, nesse cenário inicial da política pública brasileira, a noção de patrimônio estava aliada aos bens materiais e a preservação de prática constituída de operações voltadas para a seleção, proteção, guarda e conservação desses bens. O SPHAN

permaneceu, por muitos anos, como o “único instrumento legal disponível para outorga da condição de patrimônio cultural nacional” (Santos, 2012, p.73).

Ainda que tenha sido problemática a criação do SPHAN e a política de tombamentos, devido a noção de uma “memória passiva”, essa produção da memória nacional foi um potencializador a respeito da brasilidade, pois criou uma memória em comum do povo brasileiro, orientando ações individuais da população para a construção de uma memória social auto representativa (Santos, 2012, p.76).

Afirmamos que as políticas públicas de patrimônio estão relacionadas a produção da memória nacional, pois atuaram como base indispensável à coesão social necessária para sobrevivência dos regimes ditatoriais brasileiros, e “constituíram a ação do SPHAN e posteriormente do IPHAN definidores do que a nação deveria lembrar, mas, sobretudo, o que (ela) deveria esquecer” (Santos, 2012, p.75), portanto, os regimes ditatoriais vividos pelo Brasil, e agora não falamos apenas de Getúlio Vargas, mas também do regime militar, codificaram de certa forma o controle do processo cultural brasileiro.

Se, no início, a noção de patrimônio nacional estava intimamente ligada à necessidade de referências para a construção de uma identidade comum a um povo que compartilha o mesmo território, ao longo dessa trajetória veem-se duas novas concepções afirmarem-se (Santos, 2012, p.82).

A partir da década de 1980, a ideia de patrimônio passou a incorporar bens culturais que não passavam necessariamente pela mediação de objetos físicos, ou seja, ampliou-se ainda mais a noção de patrimônio brasileiro, incluindo referências à identidade, ação e memória de personagens formadores da sociedade brasileira.

### **Memória, identidade e patrimônio cultural**

Ao estudarmos sobre patrimônio, frequentemente o associamos a bens materiais, como heranças patrimoniais. Ainda que seja compreensível essa visão, ela limita a complexa natureza dos patrimônios. O conceito de patrimônio abrange também os bens imateriais, objetos com valor sentimental, experiências e trabalhos de antepassados, tanto em âmbito individual quanto coletivo (Santos, 2012, p.82).

Essa herança patrimonial é fonte fundamental de informações acerca da história de um local, de uma sociedade, de um país e de um passado. Devido a carga de sua importância, os



patrimônios culturais frequentemente são alvos de movimentos e ações que visam a sua preservação.

No mesmo sentido, quando falamos em patrimônio cultural, o associamos à ideia de memória, “uma vez que entendemos o patrimônio cultural como locus privilegiado onde as memórias e as identidades adquirem materialidade” (Pellegrini, 2007, p.1). Essa materialidade produzida é essencial para que o passado não seja totalmente esquecido, já que a memória conserva informações, ao mesmo tempo que faz com que a história se eternize na consciência humana (Le Goff, 1990, p.14). Sendo assim, o passado só permanece “vivo” (Rocha, 2012, p.3) através de trabalhos que dão oportunidade ao homem para atualizar-se a partir dele, bem como relacionar suas experiências coletivas e individuais (Pollak, 1992, p. 3-15). Concluímos, então, que a memória é construída, de forma mais ou menos consciente.

Ao tratar de memória, as associações são mais amplas do que as referentes à patrimônio, isso porque os conceitos em torno de “memória” abrangem enfoques científicos e experimentais (Dimenstein, 2017, p.10). Desde que a memória começou a ser estudada, no século XIX, a linha antropológica francesa retirou a memória do cenário individual, e a construiu como criação do indivíduo, ainda que este indivíduo seja uma criação da sociedade; desde então, antropólogos e as popularmente chamadas “ciências sociais” estudam a memória declarativa, enquanto as ciências biológicas dedicaram sob a memória procedimental.<sup>2</sup>

Segundo Manoel Luiz Salgado Guimarães:

A semântica do termo já nos sugere uma relação com um tempo que nos antecede, e com o qual estabelecemos relações mediadas através de objetos que acreditamos pertencer a uma herança coletiva. Assim, esses objetos que acreditamos pertencer a um patrimônio de uma coletividade, e hoje até mesmo da humanidade, estabelecem nexos de pertencimento, metaforizam relações imaginadas e que parecem adquirir materialidade a partir da presença desse conjunto de monumentos. O termo patrimônio supõe, portanto, uma relação com o tempo e com o seu transcurso. Em outras palavras, refletir sobre o patrimônio significa igualmente pensar nas formas sociais de culturalização do tempo, próprias a toda e qualquer sociedade humana (Guimarães, 2008, p.19).

---

<sup>2</sup> Tanto a memória declarativa, quanto a memória de procedimento são formas diferentes pelas quais o cérebro adquire e armazena informações. A memória de procedimento - também chamada de memória implícita -, armazena dados relacionados à aquisição de habilidades mediante a repetição de atividades com o mesmo padrão. Incluem-se as atividades motoras, sensitivas e intelectuais. Por outro lado, a memória declarativa - conhecida popularmente como explícita -, armazena informações e fatos levados ao nosso conhecimento através dos sentidos, funciona como um trabalho interno do cérebro que associa dados à criação de ideias. Essa associação se dá por sons, imagens, fatos vivenciados pela pessoa e transmissão de conhecimento tanto pela forma escrita, quanto visual e sonora. VARELLA, Drauzio. Como funciona a memória? Entrevista com Maria Helena Varella Bruna. Drauzio Varella, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/entrevistas-2/como-funciona-a-memoria-entrevista/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Essa descrição, além de destacar a importância dos objetos e fatos históricos pertencentes a uma dada sociedade, essa descrição também acentua a importância da educação para a transmissão de conhecimento capaz de perpetuar o pertencimento dos bens patrimoniais. A relação da memória com o passado “apega-se” a itens materiais, e aos elementos que a compõem ou compuseram, “nesse processo, as pessoas utilizam a imagem visual (fotografia, vídeo, filme) para registrar a ação e a situação física dos locais, cidades, monumentos e edificações” (Dimenstein, 2017, p.11). No mesmo sentido, Mariuzzo (2003, p.1) se pergunta:

Esta reintegração pode unir o corpo e a alma da cidade, fazendo com que um prédio ou uma praça faça sentido para nossos olhos modernos. Mas, a quem cabe decidir o que faz parte do patrimônio de uma cidade, estado ou país? Como determinar o que deve ser preservado e – em consequência – o que será esquecido (Mariuzzo, 2003, p.1)?

Uma possível resposta para as perguntas é que, em sua potência, todos os gêneros e espaços podem se tornar patrimônios históricos e/ou culturais. Esse processo decorre do fato de que a referência de certos locais ou territórios dá sentido de pertencimento às pessoas, e tem por base uma cultura, histórias e conhecimentos transmitidos às gerações seguintes. Enquanto o homem interagir com seu meio, e distinguir seu poder de mudá-lo visando maior integração social, a memória patrimonial se perpetuará. Dessa forma, há o destaque da capacidade humana em produzir cultura. Como identifica Fabiana Santos Dantas:

[...] a memória é uma necessidade fundamental, pode-se afirmar que o direito à memória existe e consiste no poder de acessar, utilizar, reproduzir e transmitir o patrimônio cultural, com o intuito de aprender as experiências pretéritas da sociedade e assim acumular conhecimentos e aperfeiçoá-los através do tempo. (Santos, 2010, p.66)

Para tornar efetivo o direito à memória e ao pertencimento, além do Poder Público ter o dever de promover de forma eficiente políticas e ações que visem a proteção dos patrimônios culturais, salientamos a notabilidade da educação nesse cenário. Para isso, em 1999, o Ministério da Educação brasileiro reconheceu a instrumentalização educacional para o Ensino Médio nos currículos escolares (Dimenstein, 2017, p.12). A ideia era a de que o patrimônio nacional e local passasse a ser transmitido a partir do ensino nas escolas e por meio de veículos de comunicação (Santos, 2005, p.15).

Considerando cultura material como a totalidade de objetos físicos criados por uma sociedade, essa rica teia de elementos tangíveis reflete valores, crenças, costumes, avanços, retrocessos, legislações sobre determinado local, oferecendo um vislumbre da vida cotidiana e da evolução de um povo, ou comunidade. A totalidade dessa produção, agregada de seu valor histórico, cultural, social, científico e religioso, compõe um patrimônio histórico.

A memória social, elemento central dessa relação, se configura como a reunião de todos os documentos, objetos, fotos, relatos, entrevistas, trabalhos, projetos realizados e vividos, que foram guardadas e preservadas até os presentes dias. Através da memória, o patrimônio ganha vida, conectando o presente ao passado e tecendo um elo entre as gerações.

“Dentre as várias iniciativas que visam à promoção do patrimônio, uma das mais difundidas é sem dúvida a Educação Patrimonial”. A Educação Patrimonial, tem como objetivo proporcionar à comunidade um contato maior com o patrimônio da região (Rocha, 2012, p.5). Os benefícios dessa abordagem são inúmeros, destacando a construção de um conhecimento que valoriza o ambiente sociocultural de uma sociedade e capacita os cidadãos que nela habitam a usufruírem de maneira correta dos bens ali dispostos.

### **Caminhos para a Educação Patrimonial**

Segundo Paulo Freire (1981, p.36), a principal função da educação é educar para a liberdade, ou seja, a “educação para o homem-sujeito”. Portanto, o autor compreendia a educação para garantir a liberdade e a autonomia dos sujeitos, em prol do “crescimento individual” e “iniciação social” (Read, 1986, p.18). Nesse sentido, a prática da Educação Patrimonial é diretamente influenciada pela teoria freiriana, visto que, nesse cenário, o patrimônio cultural serviria como fonte do conhecimento, fortalecendo questões de pertencimento, identidade, memória e cidadania. Na perspectiva de Ricardo Oriá:

Compreende desde a inclusão, nos currículos escolares de todos os níveis de ensino, de temáticas ou de conteúdos programáticos que versem sobre o conhecimento e a conservação do patrimônio histórico, até a realização de cursos de aperfeiçoamento e extensão para os educadores e a comunidade em geral, a fim de lhes propiciar informações acerca do acervo cultural, de forma a habilitá-los a despertar, nos educandos e na sociedade, o senso de preservação da memória histórica e o conseqüente interesse pelo tema (Oriá, 2017, p.44).

Segundo Horta, Educação Patrimonial é:

Um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural (Horta et al, 1999, p.6).

A capacitação mencionada por Horta (1999) é de grande distinção da Educação Patrimonial, pois o educando desenvolve um papel ativo na construção do conhecimento e adquire habilidades específicas para não só interagir, reconhecer e preservar os vários patrimônios históricos e/ou culturais, mas também para questionar e intervir no meio social e produzir mudanças. Esse processo de conhecimento é o que a autora denomina “processo contínuo de criação de cultura”. (Horta *et al*, 1999, p.6).

A Educação Patrimonial pretende valorizar o espaço social e o local de vida da comunidade. Maria de Lourdes Parreiras Horta, Evelina Grunberg e Adriana Queiroz Monteiro lançaram, em 1996, o Guia Básico de Educação Patrimonial, que defende um “processo permanente e sistemático”, cuja metodologia se aplica a:

[...] qualquer evidência material ou manifestação cultural, seja um objeto ou conjunto de bens, um monumento ou um sítio histórico ou arqueológico, uma paisagem natural, um parque ou uma área de proteção ambiental, um centro histórico urbano ou uma comunidade da área rural, uma manifestação popular de caráter folclórico ou ritual, um processo de produção industrial ou artesanal, tecnologias e saberes populares, e qualquer outra expressão resultante da relação entre indivíduos e seu meio ambiente (Horta, Grunberg, Monteiro, 1999, p.6).

Da mesma forma, previsto no artigo 215 da Constituição Federal brasileira, o Plano Nacional de Cultura (PNC), criado em 2010, estabeleceu algumas metas e modalidades para assegurar a participação do Estado e da Sociedade Civil:

Que se estruturam em três dimensões complementares: a cultura como expressão simbólica, como direito de cidadania, e como campo potencial para o desenvolvimento econômico com sustentabilidade que dialogam com reconhecimento e promoção da diversidade cultural, educação e produção de conhecimento e participação social (Dimenstein, 2017, p.16).

O PNC foi anunciado como o primeiro passo para o envolvimento dos cidadãos no direcionamento das políticas culturais voltadas aos patrimônios históricos (Hollanda, 2001,

p.50). Essa perspectiva é evidenciada ao analisarmos o aumento dos cursos de formação e pesquisa em Educação Patrimonial, ao crescimento do tema nas escolas públicas de educação básica, a ênfase em cultura brasileira nas disciplinas relacionadas à arte, o que aumenta exponencialmente, não somente a quantidade de professores compondo o currículo, mas também a formação continuada desses docentes. Além disso, o autor (Dimenstein, 2017, p.17) afirmou que no ano de 2017, no Brasil 100 mil escolas públicas desenvolvendo atividades em “Arte e Cultura”, um aumento de 150% dos cursos técnicos habilitados pelo Ministério da Educação (MEC), aumento de 200% nas vagas de graduação e pós-graduação em áreas de conhecimento de patrimônio cultural e demais áreas da cultura e aumento de 100% em pessoas qualificadas no conteúdo de gestão cultural e patrimônio cultural.

Contudo, ainda que importantíssimo o aumento e fomento por pesquisa, formação e produção desse conhecimento, vista a necessidade de outros segmentos sociais diversos compreenderem a si mesmos como produtores culturais permanentes, e para isso, a Educação Patrimonial cumpre seu papel de revelar identidades e provocar mudanças e questionamentos, integrando diversas camadas sociais na construção e reconhecimento de um patrimônio histórico, formando não somente um cidadão, mas uma cidadania.

As iniciativas educativas são um recurso fundamental para a valorização cultural e fortalecimento das identidades locais e do pertencimento.

### **Considerações finais**

A partir do momento em que se começa a discutir e compreender a relevância de se preservar a memória e a história de um povo, a Educação Patrimonial se mostra como a melhor “solução”, pois possibilita a aproximação de uma sociedade e os diversos patrimônios. Esse processo acontece porque a Educação Patrimonial promove a conscientização ao tratar e reconhecer a cultura a partir do pensamento e do conhecimento. A partir desse conhecimento, percebe-se que o patrimônio histórico cultural de um povo vai muito além de um conjunto de antiguidades ou de recursos financeiros, mas significam a continuidade história de uma comunidade que se reconhece e incorpora os ideais e valores do patrimônio em questão.

Analisou-se a partir do início do século XX, a importância da preservação do patrimônio cultural ganhou reconhecimento global. Comissões e conferências internacionais foram criadas para estabelecer critérios para proteger e conservar esses bens, reconhecendo seu papel crucial na construção da identidade e na promoção da diversidade cultural, assim como destaca Dimenstein:

A partir da percepção de que tanto a memória como o esquecimento são produtos sociais, as políticas de preservação se inserem num campo para criar espaços de aprendizagem e interação que facultem a mobilização e reflexão dos grupos sociais em relação ao seu próprio patrimônio que é o de mediar sempre se pautando pelo respeito à diversidade sociocultural (Dimenstein, 2017, p.19)

Assim, a preservação do patrimônio histórico cultural garante o direito à memória coletiva e individual, e permite que a sociedade entenda não somente o passado que o compõe, mas também o futuro que se preserva e a identidade que se constrói. Assim, torna-se vital a adoção da Educação Patrimonial como metodologia e elemento capaz de reaver a memória e a identidade local, despertando o pertencimento e valorizando os ideais e o passado que todo patrimônio carrega em si, colocando o patrimônio como fonte primária de atuação para o fortalecimento do conhecimento e das ações voltadas à conservação e preservação do patrimônio.

### Referências Bibliográficas

ALEXANDRINO, J.M. **O conceito de bem cultural**. Versão provisória do texto da lição proferida em 3 de dezembro de 2009, no Curso de Pós Graduação em Direito da Cultura e do Patrimônio Cultural, organizado pelo Instituto de Ciências Jurídico-Políticas da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Disponível em: <[http://www.estig.ipbeja.pt/~ac\\_direito/JMABC.pdf](http://www.estig.ipbeja.pt/~ac_direito/JMABC.pdf)>. Acesso em: 06 jan. 2024.

ALMEIDA, Igor. **Alienação na Primeira República: o Hospital Psiquiátrico Allan Kardec e a internação de mulheres (188-1930)**. 2020. 264 f. Dissertação (Mestrado em História) - São Paulo, 2020.

ALVES *et al.* **Uma breve história da reforma psiquiátrica**. *Neurobiologia*, 72, p.1-12, jan. 2009. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/profile/Valdenilson-Ribas/publication/341446537\\_Uma\\_breve\\_historia\\_da\\_reforma\\_psiquiatica/links/60d8d3a392851ca9448fd299/Uma-breve-historia-da-reforma-psiquiatica.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Valdenilson-Ribas/publication/341446537_Uma_breve_historia_da_reforma_psiquiatica/links/60d8d3a392851ca9448fd299/Uma-breve-historia-da-reforma-psiquiatica.pdf)>. Acesso em: 06 jan. 2024

AMARANTE, P. **Loucura, cultura e subjetividade: conceitos e estratégias, percursos e atores da reforma psiquiátrica**. In: \_\_\_\_\_. *Teoria crítica em saúde mental*. São Paulo: Zagodoni, 2017. cap. 1, p. 15-46.

BRASIL. **Decreto n. 3551**. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. In: BRASIL. Ministério da Cultura. *O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000a.

- CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 2)
- CASTRO, C. Y. **A importância da educação patrimonial para o desenvolvimento do turismo cultural**. Partes, São Paulo, v. 30, 2006.
- CUNHA, D. F. S. **Patrimônio cultural: proteção legal e constitucional**. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.
- DANTAS, F. S. **Direito Fundamental à Memória**. Curitiba. Juruá Editora, 2010.
- DIMENSTEIN, D. **Educação patrimonial, memória e cidadania: a experiência dos professores de história da Rede Municipal de Jaboatão dos Guararapes-PE**. 2017. 117 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- FONSECA, M. C. L. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN, 2005.
- FOUCAULT, M. Stultifera navis. In: \_\_\_\_\_. **História da loucura na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. cap. 1, p. 3-46.
- FREIRE, P. **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos**. São Paulo: Paz e Terra, 10a ed., 2003, p.81.
- FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GUIMARÃES, E.; MIRANDA, M. P. S. **A Educação Patrimonial como Instrumento de Preservação**. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, v. 25, n. 75, p. 10-20, jan.-abr. 2020.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.
- LE GOFF, J. **Patrimônio histórico, cidadania e identidade cultural: o direito à memória**. In: BITTENCOURT, Circe (Org.) O saber histórico na sala de aula. São Paulo: Conexto, 1997.
- LOURENÇO, L. F. L. **A Historicidade filosófica do conceito saúde**. Hist. Enferm., Rev. Eletrônica, Santa Catarina, 2012. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/porta1/resource/pt/biblio-1028952>. Acesso em 15 jan. 2024.
- ORÍÁ, R. **Educação patrimonial: conhecer para preservar**. Disponível em <http://www.aprendebrasil.com.br>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.



PELEGRINI, S. C. A. **Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental.** Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 26, nº 51, 2026, p. 115-140.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento e silêncio.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, FGV, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, M. **Memória e Identidade social.** In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POULOT, D. **Uma história do patrimônio no ocidente.** São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

READ, H. **A Redenção do Robô.** São Paulo: Summus Editorial, 1986. In: A Educação pela Arte, São Paulo, Martins Fontes, 1982.

RECOMENDAÇÃO sobre medidas destinadas a proibir e impedir a exportação, a importação e a transferência de propriedade ilícita de bens culturais. In: CURY, Isabelle (Org.). **Cartas patrimoniais.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 97-104.

ROCHA, T. S. F. **Refletindo sobre memória, identidade e patrimônio: as contribuições do programa de Educação Patrimonial do MAEA-UFJF.** XVIII Encontro Regional (ANPUH-MG), 2012.

VARELLA, D. **Como funciona a memória?** Entrevista com Maria Helena Varella Bruna. Drauzio Varella, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/entrevistas-2/como-funciona-a-memoria-entrevista/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

**OS DESAFIOS DA TRANSFORMAÇÃO DA LEI EM REALIDADE: um quadro comparativo ao levantamento quantitativo de José Marcelino de Rezende Pinto de 2007**

**THE CHALLENGES OF TRANSFORMING THE LAW INTO REALITY: a comparative table to the quantitative survey by José Marcelino de Rezende Pinto in 2007**

Júlia Camargos MAGALHÃES<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar a conjuntura da educação no Brasil, tendo como trabalho norteador a coletânea organizada por Oliveira (2007) e Adrião (2007) *Organização do ensino no Brasil: níveis e modalidades na Constituição Federal e na LDB*, sobretudo o capítulo de Pinto (2007) *O ensino médio*, uma vez que este se trata do principal delineamento desta análise. Além de estabelecer um breve retrospecto histórico da trajetória educacional no Brasil, propõe-se fazer um quadro comparativo ao dos dados quantitativos levantados por José Marcelino de Rezende Pinto em 2007, atualizando, assim, os dados acerca da remuneração média do docente, da média de alunos por turma por região, da taxa distorção idade-série por região, e da evolução das matrículas no ensino médio por dependência administrativa, utilizando como principal fonte o Censo Escolar de 2022 realizado pelo Ministério da Educação (MEC). Conclui-se que o texto de Pinto (2007), apesar desatualizado, ainda sim traz um bom direcionamento para estudos quantitativos e qualitativos do cenário educacional brasileiro.

**Palavras-chave:** História, Educação, Lei, Levantamento Quantitativo, Quadro Comparativo.

**Abstract:** This article aims to analyze the situation of education in Brazil, having as its guiding work the collection organized by Oliveira (2007) and Adrião (2007) *Organization of education in Brazil: levels and modalities in the Federal Constitution and the LDB*, especially the chapter de Pinto (2007) *High School*, since this is the main outline of this analysis. In addition to establishing a brief historical retrospective of the educational trajectory in Brazil, it is proposed to make a comparative table with the quantitative data collected by José Marcelino de Rezende Pinto in 2007, thus updating the data on the average salary of teachers, the average students per class by region, the age-grade distortion rate by region, and the evolution of enrollment in secondary education by administrative dependency, using as the main source the 2022 School Census carried out by the Ministry of Education (MEC). It is concluded that Pinto's text (2007), despite being outdated, still provides good guidance for quantitative and qualitative studies of the Brazilian educational scenario.

**Keywords:** History, Education, Law, Quantitative Survey, Comparative Table.

---

<sup>1</sup> Graduanda em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e bolsista do grupo PET – Programa Educação Tutorial. Contato: julia.camargos@unesp.br

## Introdução

A educação não mora em um único lugar. Ela perpassa pelo núcleo familiar - o primeiro contato cultural dos seres conscientes -, visita os círculos sociais e culturais que se diferem do seio comum da família, e deposita a maior parte de seu todo nas instituições educacionais que tem por principal objetivo a formação de bons cidadãos que, por inevitabilidade do futuro, serão os mais novos e mais importantes sustentáculos da sociedade brasileira. Já dizia no Art. 1 da Lei N° 9.394/1996,

A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais (Brasil, 1996).

Isto é, para além das correntes familiares e além das paredes das escolas, a educação tem um peso significativo no desenvolvimento moral e cívico dos estudantes que sentem em suas peles os investimentos (ou a falta deles) nas instituições de ensino por parte da maior instância política: o Estado.

O presente artigo se trata de um recorte de um trabalho realizado para a disciplina de Políticas Educacionais e Organização do Ensino Básico do curso de Licenciatura em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca UNESP/FCHS, e tem como objetivo analisar a conjuntura da educação no Brasil, tendo como trabalho norteador a coletânea organizada por Oliveira (2007) e Adrião (2007) *Organização do ensino no Brasil: níveis e modalidades na Constituição Federal e na LDB*, sobretudo o capítulo de Pinto (2007) *O ensino médio*, uma vez que este se trata do principal delineamento desta análise. Além de estabelecer um breve retrospecto histórico da trajetória educacional no Brasil, propõe-se fazer um quadro comparativo ao dos dados quantitativos levantados por José Marcelino de Rezende Pinto em 2007, atualizando, assim, os dados acerca da remuneração média do docente, da média de alunos por turma por região, da taxa distorção idade-série por região, e da evolução das matrículas no ensino médio por dependência administrativa, utilizando como principal fonte o Censo Escolar de 2022 realizado pelo Ministério da Educação (MEC).

### Um breve contexto histórico da educação

A educação surge enquanto prática pedagógica na Grécia Antiga. É convencional dizer que a cultura grega formulou as grandes bases da educação e da pedagogia da contemporaneidade, sobretudo no que se refere ao ideal educacional: a formação de cidadãos que exercem a razão, a criticidade e a sua liberdade para a construção e aprimoramento da sociedade propriamente dita. Nesse contexto da antiguidade clássica, é comum se referir aos sofistas - os instrutores itinerantes da retórica na segunda metade do século V a.C - como os primeiros professores e educadores. Considera-se, portanto, a Grécia como o berço das primeiras teorias educacionais. Em relação aos romanos, a educação, de acordo com Santos e Gonçalves (2012), tinha uma postura mais pragmática, uma vez que era voltada “às necessidades do cotidiano, para a ação política e não para a contemplação e teorização do mundo” (Santos; Gonçalves, 2012, p. 76) como no caso helênico.

A forte influência religiosa da Igreja Católica e o monopólio da teologia na cultura acadêmica são aspectos que podem ser observados no cenário educacional do medievo. É nesse cenário da Idade Média que a filosofia tomista ganha destaque, e influencia (se não, subordina) as demais ciências às suas próprias perspectivas e explicações de mundo que tem por objetivo, sobretudo, provar a existência de Deus e priorizar uma ontologia estritamente divina, que harmonizava a fé e a razão. É ao final do período medieval, já com o desenvolvimento dos burgos e o surgimento embrionário do capitalismo comercial, que o realismo e o naturalismo ganham o seu lugar, e viram o cerne da ontologia do ser para o próprio homem. De acordo com Aranha (1996), nesse contexto transitório, somado aos renascimentos do século XVI e aos modismos da ciência, o educar-se tornou-se uma questão de moda e uma exigência.

Na modernidade, o cenário educacional se torna cada vez mais diverso. Em linhas gerais, as influências da mudança dos cenários políticos vigentes - a passagem da predominância da visão aristocrática para uma predominância burguesa - reflete nos valores pedagógicos. Por muito tempo, a educação conservadora se fez protagonista, predominantemente nas mãos dos jesuítas que, associados a instituição inquisitorial, mantinham o controle educacional na linha dogmática católica. É no século XVIII embebido pelas luzes da Ilustração, que o ideal liberal da educação se torna central, tendo Rousseau como um dos principais nomes na teoria educacional. De acordo com esse autor genebrino, a educação ideal seria a de “desenvolvimento livre e espontâneos, respeitando a existência concreta da criança” (Santos; Gonçalves, 2012, p. 78).

É no século XIX, absorvido na teoria positivista, e nas crenças de progresso e ordem, que a ideia de educação, mesmo que ainda associada aos ideais liberais, passa a se preocupar

com os fins sociais da prática educacional e o futuro da sociedade passa a ser priorizado. A proeminência dos nacionalismos foi um fator importante para a expansão das escolas públicas, e também para a nacionalização da educação frente ao interesse de se formar cidadãos.

O século XX carrega muitas transformações e inovações no cenário educacional. Apesar dos objetivos centrais deste trabalho não comporem o trajeto destas, é válido mencionar aqui alguns exemplos pontuais: mudanças metodológicas na prática educacional e pedagógicas, o debate na fluidez do homem em relação às divergentes maneiras de se pensar e de se perceber no mundo, o fortalecimento de debates de interdisciplinaridades, assim como da profissionalização da educação são realidades que, ainda no século XXI, são personagens centrais no debate acerca da educação.

No que se refere especificamente ao cenário brasileiro, a história da educação reflete muitas mudanças ocorridas no cenário europeu. Inicialmente, pensando-se no contexto colonial, a missão jesuítica manteve o monopólio educacional. De acordo com Melo (2012), os jesuítas objetivavam ampliar o poderio religioso católico, ameaçado pelo protestantismo, através da educação. Assim, a atividade dos padres se resumia a dominação ideológica sobre os indígenas, convertendo-os à fé católica, mas também à educação da elite colonial e a formação de novos sacerdotes. Tal modelo educacional perdurou até 1759, quando a missão jesuíta foi finalmente expulsa do território por Marquês de Pombal.

A partir da segunda metade do século XVII, a precarização do ensino e, sobretudo, o analfabetismo em grande escala, eram os principais problemas observados no cenário educacional da época. Mesmo com as reformas pombalinas centradas no ensino laico e público<sup>2</sup>, tais objetivos não foram necessariamente alcançados, uma vez que as fortes tendências religiosas ainda faziam presença. É nesse momento que se percebe uma profunda fissura entre os letrados e da grande maioria da população analfabeta. Os privilégios de classe se arrastam por todo período imperial, que permanece na “valorização do ensino superior em detrimento dos demais níveis, sobretudo o elementar e o técnico” (Gonçalves; Santos, 2012, p. 80).

Na primeira fase do período republicano<sup>3</sup>, houve um significativo aumento da oferta da escolarização, principalmente porque, de acordo com a Constituição de 1891, a responsabilidade da educação passou a ser responsabilidade dos estados, que “incentivariam o ensino das ciências, artes e técnicas de trabalho, desvinculado do caráter religioso” (Melo,

---

<sup>2</sup> Entende-se por público aqui a elite dirigente.

<sup>3</sup> BITTENCOURT, C. M. F. Livro didático e saber escolar (1810-1910). *Autêntica*: Belo Horizonte, 2008.

2012, p. 41). Na Segunda República, vão surgir projetos de renovação do ensino público. Em 1937, a Constituição em vigência passa a defender a gratuidade e obrigatoriedade do ensino primário, além de “estabelecer a criação da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP)” (Melo, 2012, p. 51). É lícito mencionar que é a partir deste período que as ideias de Paulo Freire passam a ser aplicadas num contexto para além do ensino superior.

Durante a ditadura militar, o cenário educacional sofreu com o controle militar e as repressões aos movimentos estudantis. Em geral, durante este período, a educação se viu passando por uma intensa reforma tecnicista, o que resultou, de acordo com Santos e Gonçalves (2012, p. 81), na aplicação de um modelo empresarial nas escolas, modelo este que tem por base o próprio sistema de produção capitalista. A profissionalização da educação durante a ditadura militar foi muito proeminente.

Após o processo de redemocratização, a Constituição de 1988, ainda vigente, reestrutura algumas diretrizes e finalidades da Educação Nacional. De acordo com o Artigo 205, a educação é um direito de todos e dever do Estado e da família, e “será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.” (Brasil, 1988). Os princípios do ensino são postos pelo Artigo 206, que diz:

Art. 206. O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios:

- I - igualdade de condições para o acesso e permanência na escola;
- II - liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber;
- III - pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas, e coexistência de instituições públicas e privadas de ensino;
- IV - gratuidade do ensino público em estabelecimentos oficiais;
- V - valorização dos profissionais de educação escolar, garantidos, na forma da lei, planos de carreira, com ingresso exclusivamente por concurso público de provas e títulos, aos das redes públicas; [Redação dada pela Emenda Constitucional nº 53 de 2006; Vide Lei nº 14.817 de 2024]
- VI - gestão democrática do ensino público, na forma de lei;
- VII - garantia de padrão de qualidade;
- VIII - piso salarial profissional nacional para os profissionais da educação escolar pública nos termos de lei federal [Incluído pela Emenda Constitucional nº 53 de 2006]
- IX - garantia do direito à educação e à aprendizagem ao longo da vida [Incluído pela Emenda Constitucional nº 108 de 2020].

Já no Artigo 207, especificamente sobre o ensino superior, a Carta Magna diz que as “universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” (Brasil, 1988). Especificamente sobre a educação básica, o Artigo 208 (Brasil,

1988) a põe como obrigatória e gratuita, dos 4 aos 17 anos, mas também para todos os que a ela não tiveram acesso na idade própria. Sobre a colaboração entre União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios, o Artigo 211 se debruça, assegurando um diálogo entre os múltiplos sistemas de ensino no território. No Artigo 214 (Brasil, 1988), é posto que:

Art. 214. A lei estabelecerá o plano nacional de educação, de duração plurianual, visando à articulação e ao desenvolvimento do ensino em seus diversos níveis e à integração das ações do poder público que conduzem:

- I - erradicação do analfabetismo;
- II - universalização do atendimento escolar;
- III - melhoria da qualidade do ensino;
- IV - formação para o trabalho;
- V - promoção humanística, científica e tecnológica do País.

É a partir dessas significativas mudanças, somada às diretrizes e bases da educação nacional a partir da Lei Nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996, que o presente artigo estende seus objetivos. Pensando na evolução histórica do cenário educacional do país em larga escala, mas também nas mudanças quantitativas em relação ao Censo Escolar entre 2007 e 2022, o presente artigo procura identificar os principais desafios em transformar a lei em realidade, assim como as permanências e mudanças nos quadros analisados.

### **Conclusões sobre o Censo Escola de 2022 em comparação ao levantamento de José Marcelino de Rezende Pinto em 2007**

O Art. 2º da Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, diz: “A educação, dever da família e do Estado, inspirada nos princípios da liberdade e nos ideais de solidariedade humana, tem por finalidade o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho” (Brasil, 1996). O Art. 4º complementa: “O dever do Estado com educação escolar pública será efetivado mediante a garantia de: I - educação básica obrigatória e gratuita dos 4 (quatro) aos 17 (dezesete) anos de idade, organizada da seguinte forma: a) pré-escola, b) ensino fundamental, c) ensino médio (incluído pela Lei nº 12.796 de 2013)” (Brasil, 1996). É neste mesmo artigo que é assegurada a:

Oferta de educação escolar regular para jovens e adultos, com características e modalidades adequadas às suas necessidades e disponibilidades, garantindo-se aos que forem trabalhadores as condições de acesso e permanência na escola (Brasil, 1996).



A partir da lei explicitada, é possível enxergar um caráter problematicamente dual do cenário brasileiro: “por um lado, somos capazes de fazer leis extremamente avançadas no sentido de fortalecimento dos direitos sociais, mas, por outro, convive-se com uma certa tranquilidade como não-cumprimento destas mesmas leis” (Pinto, 2007, p. 63). Num país de largas extensões como o Brasil, espera-se que se tenha um cumprimento engessado das legislações previstas pela Constituição, uma vez que, apenas dessa maneira, é possível manter uma gestão igualitária, democrática e que atenda as realidades de cada região do território. Porém, ao voltarmos para a realidade, infelizmente, os direitos que estão previstos na Magna Carta faltam de maneira grotesca, sobretudo nas regiões de maior vulnerabilidade econômica e social.

Neste tópico, tem-se o objetivo de atualizar os dados expostos pelo trabalho de José Marcelo de Rezende Pinto (2007), estabelecendo uma comparação entre as conclusões dadas pelo autor no início dos anos 2000 e a realidade contingente do Brasil quase vinte anos depois da publicação deste trabalho. Nesse sentido, propõe-se, na medida do possível e dos levantamentos disponíveis pelo MEC nos anos de 2020, 2021 e 2022, atualizar os dados apresentados que se referem, principalmente, a remuneração média do docente, a média de alunos por turma por região, a taxa distorção idade-série por região, e a evolução das matrículas no ensino médio por dependência administrativa. Semelhantemente ao trabalho de Pinto (2007), acompanhado dos quadros de indicadores, terão sucintos comentários.

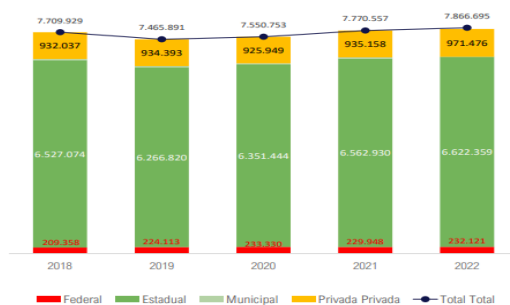
A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) tem entre suas principais atribuições a determinação da progressiva universalização da obrigatoriedade e gratuidade da educação básica. Tendo seus objetivos cumpridos, a LDB prevê a asseguarção de uma educação realmente básica para todos os estudantes que a concluírem, algo que, como já previamente comentado, não é necessariamente uma realidade. Assim, cabe a análise<sup>4</sup> do Censo Escolar para uma melhor visualização deste panorama.

O ensino médio apresentou um crescimento no período de 2018 a 2022, mas não antes de ter um decréscimo entre 2018 e 2019. Do gráfico abaixo, é possível concluir que 92,2% da população de 15 a 17 anos frequentam a escola e que houve um aumento de 1,2% de matrículas de 2021 para 2022, estabelecendo uma relação de aumento de 5,4% desde 2019.

**Figura 1: Evolução das matrículas no ensino médio por dependência administrativa - Brasil  
2018-2022**

---

<sup>4</sup> É lícito dizer que a presente análise tem um caráter pouco profundo e estritamente superficial. É mais do que necessário que um trabalho semelhante ao de Pinto (2007) seja feito com os dados atualizados e com um olhar mais assíduo sobre a questão.



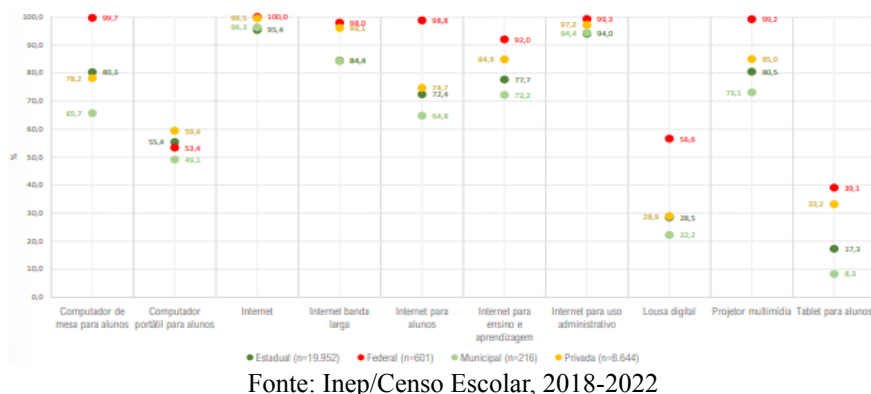
Fonte: Inep/Censo Escolar, 2018-2022

A rede estadual apresenta uma presença bem mais significativa que as redes privada e federal. O ensino estadual tem uma participação de 84,2% no total das matrículas e concentra 87,7% dos alunos da rede pública, enquanto que a rede federal tem uma participação de 3% do total, e a rede privada de 12,3%. Aqui mora uma problemática, principalmente no que se diz respeito à definição do custo-aluno que, de todas as suas problemáticas, depende da relação alunos/turma.

De acordo com o Censo Escolar de 2022, o país possui, na rede federal, uma média de 29,9 alunos por sala, enquanto as redes estadual e municipal têm, respectivamente, uma média de 29,9 e 26,9. Com o menor número está a rede privada, comportando em média 27 alunos por sala. Fazendo um recorte mais específico, na região Sudeste, por exemplo, a rede federal comporta em média 30,1 alunos por sala, enquanto as redes estadual, municipal e privada comportam 30,5, 28,9 e 25,8 alunos, respectivamente. Em geral, os dados mostram que as redes federal e particular são aquelas que apresentam melhor relação aluno/turma, o que, conseqüentemente, resulta num menor custo. No cenário oposto, a rede estadual, que comporta a maior parte dos estudantes do ensino médio por todo o país, tem o maior custo. Comparando os dados apresentados acima com os trazidos por Pinto (2007, p. 67), é possível concluir que houve uma melhora no cenário escolar, uma vez que na região Nordeste em 2004 tinha em média 40 alunos/turma, enquanto em 2022 esse número diminuiu para 31,9.

Ainda sobre essa proporção distinta entre as redes, é possível problematizar as condições de infraestrutura em cada um desses cenários escolares mencionados. O Censo Escolar de 2022 também explicita a diferença, dessa vez ainda mais discrepante, de recursos que são disponibilizados para as diferentes instituições educacionais. De acordo com Pinto (2007), a infraestrutura impacta diretamente na qualidade das escolas frequentadas pelos alunos do ensino médio, além de que há uma necessidade de melhora, principalmente nas escolas públicas, uma vez que estas comportam a esmagadora maioria dos estudantes brasileiros.

**Figura 2 - Recursos tecnológicos disponíveis nas escolas do ensino médio - Brasil 2022**



Apesar das percentagens de distribuição de recursos terem tido um significativo aumento de 2004 para 2022, ainda é possível perceber que, em todos os casos, desde o reparte de computadores de mesa para os alunos, aos projetores multimídia, as redes federal e privada ainda estão acima das redes públicas - as mesmas que contém o inchaço estudantil comentado anteriormente.

Além da relação aluno/turmas e da desigual infraestrutura das instituições educacionais, Pinto (2007, p. 66) também discute outras duas questões que influenciam na qualidade do ensino do Brasil, sendo estas: a taxa de distorção idade-série por região e o salário dos professores. No que se refere a distorção do ensino médio, em 2004, a maioria dos alunos matriculados estão numa idade a qual já deviam tê-lo concluído, algo que se explica pelo elevado número de reprovação no ensino fundamental e no próprio ensino médio, além da volta à escola de muitos concluintes do ensino fundamental em anos anteriores e que hoje retomam a escolarização, pressionados, entre outras coisas, pelas exigências do mercado de trabalho. No censo de 2022, o que é mais perceptível é a esmagadora diferença entre a taxa de distorção idade-série entre as instituições públicas de área urbana e rural, em que a primeira contém uma taxa de 23,8 (estaduais) e 21,3 (municipais), e a última 35,6 (estaduais) e 55,1 (municipais). A maior taxa de distorção idade-série é, mais uma vez, pertencente ao Nordeste do país, tendo as municipais rurais com um total de 64,7.

Por fim, Pinto (2007) analisa os salários dos professores e alega que, no processo de ensino-aprendizagem, não existe tecnologia que possa prescindir de um bom professor, e, para atrair profissionais competentes e qualificados, a remuneração é fator fundamental. De acordo com o Censo dos profissionais do magistério da educação básica de 2003, o salário de metade dos professores que lecionaram no ensino médio não ia além de R\$903,00/mês, algo que, se

comparado ao salário médio mensal de outras profissões, utilizando os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (Pnad) do IBGE, como o de um policial civil (R\$1511), o de um advogado (R\$2497) e de um oficial das Forças Armadas (R\$2092), deixa muito mais perceptível as prioridades do Estado.

Atualizando esses dados, em 2020, a remuneração média bruta da rede municipal foi de R\$3580, enquanto que na rede estadual R\$4947, e na rede privada R\$3534. Mesmo com considerável aumento salarial - que se explica por inúmeros fatores - a desigualdade salarial entre as redes ainda é bastante nítida, principalmente quando se leva em consideração a remuneração de magistério para a rede federal. A luta por melhores condições salariais e por um maior reconhecimento nacional dos professores é uma realidade presente nas principais manifestações docentes no cenário brasileiro, o que evidencia, portanto, uma mesmice no cenário analisado por Pinto (2007).

O texto de 2007 também faz menção ao Plano Nacional de Educação, no caso, o da Lei N° 10.172/2001, e traz uma tabela com as principais metas definidas pelo plano para o ensino médio. Dentre as metas indicadas, as que merecem um destaque - sobretudo por não terem sido cumpridas - são: “Atendimento, em 2 anos, de todos os egressos do ensino fundamental, inclusão dos alunos com defasagem de idade e daqueles com necessidades especiais; em 5 anos, atendimento de 50% da demanda, atingindo 100% em 10 anos” (p. 71) e “Revisar a organização do ensino noturno adequando-o às necessidades do aluno trabalhador” (p. 71). No que se refere a primeira meta, é certo dizer que ainda há um significativo inchaço na taxa de distorção idade-série, em relação à segunda, o estudante do turno noturno ainda apresenta uma enorme defasagem de aprendizado em relação ao discente do turno diurno<sup>5</sup>.

Em 2014 foi aprovado o novo Plano Nacional de Educação (PNE) pela Lei 13.005/2014, que prevê até 2024 o cumprimento de mais 20 novas metas, dentre as principais: fomentar a qualidade da educação básica em todas as etapas e modalidades, com melhoria do fluxo escolar e da aprendizagem, valorizar os (as) profissionais do magistério das redes públicas de educação básica de forma a equiparar seu rendimento médio ao dos (as) demais profissionais com escolaridade equivalente, até o final do sexto ano de vigência deste PNE, ampliar o investimento público em educação pública de forma a atingir, no mínimo, o patamar de 7% (sete por cento) do Produto Interno Bruto - PIB do País no 5° (quinto) ano de vigência

---

<sup>5</sup> As reprovações são mais recorrentes e a distorção da taxa idade-série maior. Ver mais em: BRASIL. Ministério da Educação, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). Taxas de distorção Idade-Série. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/aceso-a-informacao/dados-abertos/indicadores-educacionais/taxas-de-distorcao-idade-serie>.

desta Lei e, no mínimo, o equivalente a 10% (dez por cento) do PIB ao final do decênio. Se o PNE 2014-2024 obterá sucesso, isso deve ser respondido após o prazo de validade deste, mas uma coisa é certa: o cenário da educação brasileira clama por mudanças, principalmente no que se refere ao ensino médio, que se trata de um momento crucial na vida dos estudantes, especialmente porque é definidor no destino profissional e acadêmico dos mesmos.

Portanto, conclui-se que o texto de Pinto (2007), apesar de ultrapassado e desatualizado, ainda sim traz um bom direcionamento para estudos quantitativos e qualitativos do cenário educacional brasileiro, além de apresentar uma realidade que, 16 anos depois da publicação de seu trabalho, ainda não avançou em direção a melhora e ao progresso, mas que ameaça regressar largos passos com a proposta do Novo Ensino Médio.

### **Considerações finais**

O presente trabalho é resultado de um levantamento primário, utilizando como fonte o Censo Escolar de 2022, que é disponível de forma pública nos sites do Ministério da Educação (MEC) e do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), assim como o Currículo Paulista e as próprias leis dispostas na Constituição. Levando em consideração toda a análise expositiva feita, tendo como base o capítulo de Pinto (2007), é certo afirmar que o cenário educacional pouco teve mudanças no quesito resolução de desigualdades, repasses lógicos de acordo com a realidade de cada região, e estratégias curriculares que atendam as necessidades dos plurais perfis de estudantes espalhados por todo o Brasil.

Talvez não seja ousado dizer que o modelo educacional ainda muito carrega as heranças coloniais, e apresenta uma dificuldade tremenda de sair desse grande peso atribuído pela realidade histórica. Conclui-se, portanto, que as vulnerabilidades sociais, as realidades desvirtuadas e marginalizadas de regiões em extrema pobreza, a não valorização do profissional educador, e um caráter educacional estritamente voltado para a profissionalização em massa ou o preparo para o ensino superior, se apresentam como as principais problemáticas das instituições de ensino, e o Estado, maior instância política e, por conseguinte, a responsável pela manutenção desses espaços, parece estar com vendas nos olhos, ou melhor, parece fazer escolhas propositais que são contrárias às necessidades de seu povo.

### **Referências Bibliográficas**

ADRIÃO, T.; CAMARGO, R. B.. A gestão democrática na CF de 1988. In: OLIVEIRA, R. P.; ADRIÃO, T. (Org.). **Gestão, Financiamento e Direito à Educação: análise da LDB e da Constituição Federal**. 2a.ed. São Paulo: Xamã, 2002, p. 63-71.

ALVES, P.; SILVA, S.; JUCÁ, S. Percurso Histórico do Ensino Médio Brasileiro. **Revista Contemporânea de Educação**, 17(39), 137-155.

ARANHA, M. L. A. **História da Educação**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1996.

BITTENCOURT, Circe M. F. Livro didático e saber escolar (1810-1910). **Autêntica**: Belo Horizonte, 2008.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil [1988]**. Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 16 de setembro, 2023.

BRASIL. Lei Nº 13.005, de 25 de junho de 2014. Aprova o Plano Nacional de Educação - PNE e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2014.

BRASIL. Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Censo Escolar de 2022**. Brasília: MEC, 2022.

BRASIL. Ministério da Educação, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Indicador mostra remuneração de docentes da educação básica**. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-escolar/indicador-mostra-remuneracao-de-docentes-da-educacao-basica>. Acesso em: 16 de setembro de 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Experiências Educacionais Inclusivas - Programa Educação Inclusiva: Direito à Diversidade**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/pec-g/192-secretarias-112877938/seesp-esducacao-especial-2091755988/12645-experiencias-educacionais-inclusivas-programa-educacao-inclusiva-direito-a-diversidade>. Acesso em: 31 de outubro, 2023.

CURY, C. R. J. Direito à Educação: direito à igualdade, direito à diferença. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo: FCC, n. 116, jul.2002, p. 245-262.

GUIMARÃES, C. **Privado na educação: Brasil ganha maior empresa de educação do mundo**. EPSJV/Fiocruz, 15 de agosto de 2014. Disponível em: <https://www.epsjv.fiocruz.br/noticias/reportagem/o-privado-na-educacao-brasil-ganha-maior-empresa-de-educacao-do-mundo>. Acesso em: 17 de setembro de 2023.

MELO, J. M. S. **História da educação no Brasil**. 2. ed. Fortaleza: UAB/IFCE, 2012.

OLIVEIRA, R. P. O Direito à Educação. In: OLIVEIRA, R. P.; ADRIÃO, T.(Org.). **Gestão, Financiamento e Direito à Educação: análise da LDB e da Constituição Federal**. 2a.ed. São Paulo: Xamã, 2002, p. 150-41.

PINTO, J. M. R. O ensino médio. In: OLIVEIRA, R. L. P. de; ADRIÃO, T. **Organização do ensino no Brasil: níveis e modalidades na Constituição Federal e na LDB**. 2ª Ed. São Paulo: Xamã, 2007, p. 47- 72.

SANTOS, A. M. dos; GONÇALVES, S. de F. Introdução à abordagem histórico educacional. **Professare**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 67–84, 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. **Currículo Paulista**, SEDUC/Undime SP. São Paulo: SEDUC/SP, 2019.

VEIGA, I. P. A. Projeto Político-Pedagógico e gestão democrática: novos marcos para a educação de qualidade. **Revista Retratos da Escola**, Brasília/DF, v. 3, n. 4, p. 163-171, 2009.



GARCIA, E. F.; SANTOS, G. S. (Org.). **Mulheres do mundo Atlântico: gênero e condição feminina da época moderna à contemporaneidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. v. 1. 178p.

Beatriz Henriques Lemos ALVES<sup>1</sup>

Organizado pelas Doutoradas Elisa Fruhauf Garcia, professora titular em História da América Colonial na Universidade Federal Fluminense (UFF) e professora-associada no programa de pós-graduação em História da mesma instituição (PPGH-UFF), e Georgina Silva dos Santos, também membro do Departamento de História da UFF e professora-associada do PPGH-UFF, a obra *As Mulheres do Mundo Atlântico: Gênero e Condição Feminina da Época Moderna à Contemporaneidade*, fruto do PPGH-UFF e composta por nove artigos de diversos historiadores, além de uma entrevista, empenha-se em destacar um esforço contínuo para evidenciar mulheres que, embora negligenciadas na narrativa histórica, desempenharam papéis cruciais na construção da realidade concreta, sendo capazes de desafiar ou recusar as idealizações impostas ao feminino no imaginário social, as quais eram frequentemente legitimadas por instituições estatais e religiosas. Dessa forma, enfatiza não apenas sua presença na história, mas também a relevância de suas ações e visões na formação da sociedade, proporcionando uma compreensão mais abrangente e inclusiva do papel das mulheres ao longo do tempo.

Impulsionado por tais concepções, o conteúdo do manuscrito inicia-se por meio de uma breve apresentação para contextualizar o leitor sobre os temas discutidos. Esta introdução é então seguida pelo texto “Fora do talho e medida”: perfis femininos no Auto dos Cantarinhos de António Prestes (séc. XVI)”, da Professora Doutora Vanessa de Souza, no qual a historiadora procura analisar as representações femininas em uma das peças atribuídas ao autor António Prestes, expondo um ponto crucial sobre como as relações de gênero em Portugal no século XVI refletiam expectativas e desconfianças em relação às mulheres daquele período. O segundo texto, “As Mulheres Indígenas na Formação do Brasil: historiografia, agências nativas e símbolos nacionais”, da organizadora Elisa Fruhauf Garcia, destaca a importância das mulheres indígenas na formação da sociedade colonial brasileira, ressaltando o papel crucial de sua interação com homens europeus para o estabelecimento dos primeiros núcleos coloniais no Brasil.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP - campus de Franca.

O terceiro texto do livro, intitulado "Mulheres neoconvertas perante o Santo Ofício: como resistir ao *Monstrum horrendum?*", de autoria de Angelo Adriano Faria de Assis, Professor Associado da UFV, explora a situação das mulheres neoconvertas em relação à Inquisição, fornecendo uma análise aprofundada das estratégias e dificuldades que enfrentaram durante os momentos de pressão e repressão do Santo Ofício. O quarto texto, "Costurando fragmentos: Cristãs-novas da Bahia e a rota sefardita no século XVIII", escrito por Ademir Schetini Júnior, Mestre em História pelo PPGH-UFF, procura analisar a memória religiosa criptojudáica na Bahia de Todos os Santos durante o século XVIII, com ênfase na comunidade de mulheres cristãs-novas. Ao utilizar dossiês inquisitoriais das mulheres processadas pela Inquisição de Lisboa por praticarem a religião judaica, o autor contribui para revelar aspectos de resistência e preservação de sua identidade cultural.

Em "Véus de Heresia: freiras e donatas nas malhas da Inquisição portuguesa (século XVIII)", quinto texto do manuscrito, Georgina Silva dos Santos, Professora Associada do PPGH-UFF, explora a história das mulheres nos conventos portugueses do século XVIII. Destaca não só o papel da realeza e da nobreza na sustentação dessas instituições, mas também a significância desses espaços como locais de vivência religiosa. Além disso, são abordadas as relações entre as freiras, as doadoras e a Inquisição, revelando os desafios enfrentados pelas mulheres nesse contexto específico. No sexto texto do manuscrito, intitulado "Mulheres indígenas e política no Brasil oitocentista: o caso de Damiana da Cunha" e escrito por Suelen Siqueira Julio, Doutora em História pelo PPGH-UFF, a autora examina o envolvimento político das mulheres indígenas em Goiás durante a primeira metade do século XIX, especialmente destacando a figura de Damiana da Cunha, o que traz uma contribuição significativa para a compreensão da história e do papel dessas mulheres na sociedade e na política dessa época.

Seguindo com o texto "A Santa Negra do Cariri: racismo e devoção no Ceará do pós-abolição", as autoras Daniela Márcia Medina Pereira Agapto, Doutora em História pelo PPGH-UFF, e Maria de Fátima Pinho, Professora Adjunta na URCA, contribuem para a análise da trajetória de uma jovem venerada como santa em Juazeiro do Norte, Ceará, em 1887, trazendo valiosas reflexões sobre devoção, racismo e representações sociais no contexto pós-abolição do Brasil. O oitavo texto, intitulado "As rainhas do maxixe: gênero e raça no teatro de revista carioca (1889-1920)" escrito por Juliana da Conceição Pereira, Doutora em História Social pelo PPGH-UFF, procura investigar o impacto das "rainhas do maxixe" no cenário teatral do Rio de Janeiro entre 1889 e 1920. Além de analisar suas representações no mercado de entretenimento e as complexas dinâmicas de hierarquia racial e de gênero

presentes, também examina como suas imagens foram construídas nos relatos jornalísticos, mesmo enfrentando críticas negativas, enquanto as artistas buscavam autonomia e reconhecimento.

Através do último texto da obra, “Sertanejas defloradas: ideias de modernidade, convenções de gênero e insubmissões femininas em processos de sedução no sertão da Bahia”, redigido por Tânia Mara Pereira Vasconcelos, docente auxiliar do DCH-V - UNEB, são examinadas as convenções de gênero, as ideias de modernidade e as resistências femininas a partir dos discursos produzidos por uma elite letrada nos jornais locais e nos processos de sedução na cidade de Jacobina, Bahia, em 1940. Esta análise se destaca ao evidenciar a importância e as complexas dinâmicas sociais e de poder que caracterizavam a região naquele período específico, proporcionando uma visão mais ampla das resistências femininas ao modelo de feminilidade preconizado pelas classes dominantes. Por fim, como encerramento do livro "Mulheres no Mundo Atlântico", encontra-se uma entrevista com Rachel Soihet, Doutora em História pela Universidade de São Paulo. Nesse diálogo, a pesquisadora compartilha percepções essenciais sobre seu interesse na história das mulheres e os motivos que a levaram a se dedicar a esse campo de estudo, enriquecendo a obra com uma complementação de conteúdo significativa.

Com as devidas contextualizações apresentadas, esta resenha se concentrará em analisar mais detalhadamente o capítulo “As Mulheres Indígenas na Formação do Brasil: historiografia, agências nativas e símbolos nacionais”, que ao introduzir uma nova forma de problematização do ponto de vista dos sujeitos sociais, em especial da mulher nativa no papel de intercessora entre seu etnônimo e a cristalização da sociedade colonial, desempenha função fundamental dentro do contexto da inovadora obra. Função na qual, a autora da divisão, Elisa Frühauf Garcia, demonstra ao apresentar os primeiros resultados de um estudo que descortina a compreensão das mulheres nativas na dinâmica quinhentista, ao discutir abordagens teórico-metodológicas que promoveram sistematicamente a montagem de uma percepção androcêntrica e gerontocrática da colonialidade.

Antes de prosseguir, convém inserir um parêntese quanto ao processo de organização colonial na historiografia brasileira. Pois, quando não havia a preocupação em relatar os aspectos acerca da terra, ou a ênfase no estudo dos sistemas econômicos, da exploração e da instalação da grande lavoura, tendia-se a reduzir a participação indígena feminina à uma coadjuvação passiva em todas as instâncias do contato, atribuindo exclusivamente aos agentes coloniais, aos homens “brancos”, a governança do processo histórico, o que, por si só, sugere

de forma efusiva como determinadas figuras humanas serão vistas e retratadas subsequentemente.

Essa constatação se destaca de maneira bastante apropriada, quando a autora indica como as reflexões teórico-metodológicas do século XIX se utilizam da dimensão da mestiçagem e de sua relação com o estabelecimento da sociedade colonial, para a elaboração de uma história nacional. Tais ponderações, ao ressaltar o corpo e a sexualidade feminina, destacavam-nas de maneira quase exclusiva perante o casamento, onde “suas ações eram apresentadas como baseadas no amor romântico e nas dimensões domésticas e emocionais da existência” (p.32), o que, por sua vez, desconsiderava uma possível atuação política das mesmas e que contribuía para a representação dessas mulheres como fundamentais para a formação da identidade nacional brasileira.

É explorando esse viés que a autora propõe, mais profundamente, em termos de problematização bibliográfica e algumas fontes mais convencionais, mas não de giro metodológico significativo, - tema que exploraremos mais a fundo adiante - um problema de extrema relevância e no qual carrega diversas lacunas: A mulher indígena. Aqui, o gênero é evocado para pensar a alteridade e as lutas sociais pela emancipação feminina na relação entre mulheres nativas e homens europeus para o estabelecimento da sociedade colonial no Brasil, em que a historiadora se afasta da esfera da representação diagnóstica sobre a mulher indígena no imaginário europeu, para entrar na dinâmica social desencadeada pela conquista.

Nesse sentido, a mulher não é vista apenas como sujeito, mas como uma agência, uma ação consciente da mulher indígena no processo da colonização. Essa inversão de pensamento não se trata de uma mera questão estilística para tratar do assunto, ao contrário, retrata uma transição perspicaz da percepção, visto que implica em compreender como a conduta humana age ativamente através do curso dos eventos e das circunstâncias históricas. Ainda sim, para fins de considerações, é importante notar que, ao introduzir um prisma de gênero na história desses sujeitos sociais, não significa que se está alcançando uma compreensão real de sua situação, pois a interpretação de gênero é apenas uma das perspectivas, e promover um giro epistemológico do ponto de vista de fontes e problemas, não implica na aproximação de uma história do real da mulher indígena, mas estará, sem dúvida, contribuindo na forma de indagar e na descolonização da indagação.

Logo, pode-se aferir que, ao colocar a montagem da sociedade colonial a partir da observação humana, a autora procura não só refletir a ideia da mulher como intermediária da relação do europeu com o indígena nessa construção, mas também como a ligação interétnica deve ser vista do ponto de vista político, da des-romantização e da coletividade indígena.

Apenas as filhas de principais, as “princesas indígenas”, se destacaram como parceiras de portugueses e agentes que participaram do empreendimento colonial, essa noção é importante pois, além de assinalar a dificuldade em abordar as mulheres nativas como um grupo coeso, ajuda a entender como estas “fortaleciam a si e a suas famílias no contexto local, através do acesso a bens materiais e políticos” (p.32). Ao levar isso em análise, a autora discute as breves lacunas da vida de três mulheres que acabaram sendo lembradas nas narrativas sobre a história do século XVI brasileiro: Catarina Paraguaçu, Bartira e Maria do Espírito Santo Arco Verde.

Contudo, é preciso identificar que levantar tais perspectivas implica em falar de alguns limites desse giro epistemológico, ou seja, os obstáculos teóricos e metodológicos que se enfrenta para tratar da figura humana, em especial da mulher nativa nesse contexto. Quando se questiona, por exemplo, a quem pertence o lugar da fala, considerando o documento escrito, as imagens e o lugar da problematização, observa-se que este é em grande medida masculino. Essa abordagem, por apresentar a maior fonte disponível de documentação, tende não só a demonstrar o primeiro obstáculo epistemológico ao pensar na história da mulher indígena, mas leva a narrativas com indícios de dificuldade em detectar os diferentes olhares e nuances da questão. Embora, seja importante ressaltar que, mesmo diante da consciência das limitações inerentes que tal lugar da fala manifesta e a escassez de outras fontes sobre o assunto, a qual nos conduz a trabalhar com a prevalência de uma escrita majoritariamente masculina, a abordagem problematizadora não inova nem um pouco, no sentido do diálogo com materiais inéditos e na utilização de mais bases documentais, concentrando-se assim, em uma perspectiva predominantemente bibliográfica, um aspecto que também impõe diversas restrições à análise do tema.

Já ao mergulhar no universo das mulheres bem sucedidas conquistadoras, a autora desconsidera todo o contexto das mulheres que enfrentaram situações de degradação; onde encontrá-las, bem como quais eram suas estratégias para sobreviver dentro desse sistema, ou seu papel nas dinâmicas da época. E em certa medida, por direcionar sua lente nas “princesas indígenas”, nota-se uma preservação de determinados estereótipos produzidos através do prisma da Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo. Posto que, para salvaguardar a vida moral diante dos perigos que algumas mulheres propagavam, julgava-se necessário exercer controle sobre elas, domesticá-las, e, para isso, era despertada a imagem moral-cristã de mulher redentora, com uma certa vocação natural para o cuidado e vinculada a salvação, assim como ocorre com Maria do Espírito Santo Arco Verde em sua relação com o português Jerônimo de Albuquerque, onde, mesmo “Destinado a uma cerimônia antropofágica, [...] A filha do

cacique se “apaixonou” e intercedeu junto a seu pai, o principal Arco Verde, solicitando que “o torto” fosse poupado.” (p.41).

Apontar esse aspecto nos leva a questionar diretamente o enquadramento cristão da problematização. As agências indígenas, a título de exemplo, não estiveram apenas enquadradas no casamento heterossexual cristão, tratar da mulher nativa a partir da dimensão do matrimônio, como estratégia, como partícipe da formação da sociedade colonial e do fortalecimento dos grupos indígenas é importante, mas o que pode ter sido a mulher indígena, para além da imagem refletida na lente? Em que outras dinâmicas sociais podem ter se envolvido? Onde estão as perspectivas das mulheres líderes dentro de seus etnônimos e outros tipos de ações ativas e resistências que fujam desse enquadramento? Essas são perguntas que infelizmente ficam sem suas devidas considerações.

Ainda assim, em seu conjunto, não apenas o capítulo “As Mulheres Indígenas na Formação do Brasil: historiografia, agências nativas e símbolos nacionais”, mas também o próprio manuscrito representa uma análise instigante que há muito necessitávamos. Aborda um tema extremamente relevante que auxilia a preencher lacunas em meio a uma historiografia com enfoque de gênero. Explora a elaboração de novas perguntas para abordagens já conhecidas e as desafia em diversos aspectos, tratando de forma minuciosa e genuína a mulher desde a era moderna até a contemporaneidade, adentrando em seus detalhes, explorando a construção do indivíduo como um ser social e, por fim, ressaltando sua interação com o fenômeno social que contribui para moldá-la, do qual ela é uma parte essencial.





**unesp** 

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CÂMPUS DE FRANCA

ISSN: 14148854