



Comunicação Midiática

Revista Comunicação Midiática
ISSN: 2236-8000
v. 13, n. 1, p. 78-93, jan./abr. 2018

Branquitude e regimes de visibilidade no cinema brasileiro: uma análise do filme *Orfeu* (1999)¹

Whiteness and regimes of visibility in Brazilian cinema: an analysis of the film *Orfeu* (1999)

Blancura y regímenes de visibilidad en el cine brasileño: una análise del filme *Orfeu* (1999)

Ceição Ferreira

Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB) e professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).
ceicaferreira@gmail.com

RESUMO

A pesquisa "A cara do cinema nacional" aponta que as mulheres negras são apenas 4% dos elencos principais do cinema brasileiro comercial no período de 2002-2012. Considerando tais dados e a intersecção de gênero e raça no imaginário cultural brasileiro, este trabalho problematiza, a partir da análise do filme *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), a imposição da branquitude como ideal estético audiovisual e os regimes de visibilidade oferecidos às mulheres negras.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Branquitude; Mulheres Negras; *Orfeu* (1999).

RESUMEN

La investigación "A cara do cinema nacional" señala que las mujeres negras son sólo el 4% de los principales elencos de cine brasileño comercial en el período de 2002-2012. Teniendo en cuenta estos datos y la intersección de género y raza en el imaginario cultural brasileño, este trabajo busca cuestionar, a partir de la análisis del filme *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), la imposición de la blancura como norma estética audiovisual y los regímenes de visibilidade que ofrece a las mujeres negras.

Palabras clave: Cine Brasileño; Blacura; Mujeres Negras; *Orfeu* (1999).

ABSTRACT

The research "A cara do cinema nacional" highlights that black women are only 4% of the main Brazilian commercial cinema cast in the period of 2002-2012. Considering such data and the intersection of gender and race in the Brazilian cultural imaginary, this work problematize, from the analysis of the movie *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), the imposition of whiteness as an aesthetic audiovisual ideal and the regimes of visibility offered to black women.

Keywords: Brazilian Cinema; Whiteness; Black Women; *Orfeu* (1999).

Introdução

Comerciais de cremes alisantes e de tantos outros produtos que, em um passe de mágica, transformavam cabelos crespos, volumosos e “rebeldes” em madeixas lisas e fáceis de pentear; vinhetas do carnaval, em que a “mulata globeleza”, com seu corpo escultural, reinava sozinha e nua na tela da TV; o sonho de ser paqueta da Xuxa. Essas foram algumas das imagens com as quais eu e talvez muitas meninas (nascidas nos anos 1980) convivemos na adolescência e, por consequência, vivenciamos a preocupação com o cabelo “armado” e também o desejo de se sentir bonita, questões que permanecem presentes em nosso cotidiano.

Essas memórias visuais foram remexidas em uma situação recente, quando, ao comentar com algumas estudantes esse sonho de ser paqueta, percebi o quanto lhes pareceu deslocada essa referência de beleza e sucesso. Uma estudante me lembrou que “havia, sim, uma paqueta negra, a Bombom!”. Como espectadora e fã dos programas da Xuxa, eu também me lembrava da Adriana Bombom. Justamente esse codinome, entretanto, além do figurino e da postura mais sensualizada, demarcava seu lugar como dançarina de *axé music* e não como integrante do grupo das paquetas (composto predominantemente por meninas brancas e/ou loiras).

Juntamente com essas memórias visuais, também várias outras produções do cinema, da publicidade, do jornalismo e da televisão brasileira assemelham-se à historiografia, à literatura e à cultura nacional no que se refere à manutenção de uma visibilidade limitada das mulheres negras (e da população negra como um todo, ora pelo estereótipo, ora pela ausência) (Araújo, 2000, 2008; Carneiro, 2002; Carrança; Borges, 2004; Dalcastagnè, 2008). Esse procedimento, que naturaliza as assimetrias sociais, raciais e de gênero caracteriza a convivência inter-racial brasileira, ainda ancorada na valorização da mestiçagem (e de um ideal estético branco) como elementos fundantes de nossa identidade nacional, historicamente veiculada nos meios de comunicação e no cinema brasileiros.

Com o propósito de estudar os regimes de visibilidade impostos às mulheres negras no cinema brasileiro é que este trabalho utiliza o filme *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999) como objeto de análise, especialmente a construção das personagens Mira (Isabel Fillardis) e Eurídice (Patrícia França). Esse exercício analítico é precedido de uma breve contextualização sobre a participação feminina negra na cinematografia contemporânea e uma discussão teórica sobre o apagamento de raça na cultura brasileira e a persistência da branquitude com ideal estético audiovisual, que será apresentada a seguir.

“As mulheres negras estão fora do cinema nacional”

Com essa manchete, várias matérias divulgaram na internet, em setembro de 2014, a pesquisa *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)* (Candido et al., 2014), desenvolvida pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). O propósito da pesquisa era investigar se havia diversidade na produção cinematográfica e na representação dos diferentes grupos sociais.

A partir de uma análise quantitativa dos filmes nacionais de maior bilheteria entre 2002 e 2012, que somam 218 longas-metragens de ficção, 226 diretores, 412 roteiristas e 939 atrizes e atores (Candido; Toste, 2014), tal estudo constatou que as pessoas envolvidas, em sua maioria, são brancas (44% são homens e 36% são mulheres). A participação negra ainda

é ínfima, pois somente 14% de atores e 4% de atrizes (pretos/as e pardos/as) estão no total dos elencos principais do cinema brasileiro comercial. Logo, “entre todas as combinações de cor e gênero consideradas, é a das mulheres pretas e pardas aquela que mais está excluída”, pontuam Candido et al. (2014, p. 21).

O estudo revela ainda uma situação semelhante quando se observa as funções de diretor e roteirista, que são predominantemente exercidas por homens brancos (84% e 68%, respectivamente), enquanto a participação feminina branca corresponde somente a 13% e 24%; diretores e roteiristas negros (pretos e pardos) são apenas 2% e 4% do total de profissionais. Assim, verifica-se que as mulheres ainda ocupam um lugar minoritário e, em se tratando das negras, constata-se uma total ausência nas funções de diretor e roteirista.

Esses dados atualizam a condição de (in)visibilidade imposta às mulheres negras na produção cinematográfica e na sociedade brasileira no geral. Tais sujeitos sociais historicamente têm vivenciado a intersecção do racismo, do sexismo e da desigualdade social nas práticas cotidianas, na produção de conhecimento e, principalmente, nas representações dos meios de comunicação. Nesta última instância, as mulheres negras experienciam gênero e raça por meios dos regimes de (in)visibilidade, que se relacionam com os silêncios e ausências no imaginário nacional sobre suas formas de atuação, suas relações de pertencimento, bem como suas estratégias de sobrevivência e formas específicas de confrontação e subversão (Carneiro, 1994; Soares, 2008).

Neste sentido, vale ressaltar a importância do imaginário ou da imaginação social, que segundo Baczkó (1985) é um terreno de disputa, onde se dá a apropriação dos símbolos, e assim é capaz de garantir a manutenção do poder sobre todas as esferas de sociabilidade, de constituir a memória, os valores, as simbologias, os modelos e códigos sociais, os ritos, as condutas individuais e as aspirações comuns de um grupo ou de um povo de acordo com seu contexto histórico. No entanto, além dessa vertente estabilizadora, a paráfrase, Orlandi (2013, p. 36) ressalta que o imaginário também opera por meio da polissemia, ou seja, deslocamentos, recombinações e/ou a criação de novos sentidos e práticas. É nesse jogo de forças “[...] entre o mesmo e o diferente, entre o já dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam”.

Ao utilizar as representações audiovisuais para investigar a forma pela qual o cinema produz e veicula o imaginário cultural brasileiro, reconhece-se a centralidade dos meios de comunicação como principal matriz cultural das sociedades contemporâneas (Hall, 1997), que cria, consolida, reformula determinadas imagens e visões de mundo em detrimento de outras. Essa matriz não só institui valores e representações como também oferece afetos e padrões de conduta, com os quais os indivíduos se reconhecem e forjam suas identidades e ações.

Assim, torna-se necessário observar como as práticas de representação e a construção das identidades estão estreitamente relacionadas, visto a natureza discursiva dos produtos midiáticos que atuam como uma tecnologia de gênero (Lauretis, 1994); e por meio das noções dicotômicas de beleza, feminilidade e masculinidade, impõem modelos de comportamento. Ocorre o mesmo em relação às hierarquias raciais, conforme elucidam estudos anteriores que apontam a hegemonia de um padrão estético branco, a pequena participação de atores e atrizes negras nos elencos e a constância em personagens inferiores e estereotipadas nas telenovelas e no cinema brasileiros. Isso evidencia a potencialidade do imaginário cultural

brasileiro, ancorado no discurso da mestiçagem e no ideal de branqueamento (Araújo, 2008; Sovik, 2009).

A invisibilidade de raça no país da democracia racial

Nos estudos feministas brasileiros, historicamente a questão racial tem recebido pouca atenção. Relacionando esse contexto nacional com o dos Estados Unidos, onde raça tem sido incorporada nas produções feministas, Azeredo (1994, p. 204) busca “entender por que em um país racista e desigual como o Brasil, em que a experiência de escravidão foi tão marcante, a questão racial permanece silenciada em grande parte de nossa produção teórica e prática”.

Também sob esse viés, pesquisadoras negras têm ressaltado, desde os anos 1970, como a questão racial foi ignorada ou relegada à condição de subitem em grande parte das teorias e práticas feministas (Bairros, 1995; Gonzalez, 1984), o que impossibilita o reconhecimento de raça nas desigualdades de gênero no Brasil.

O conceito de raça é empregado aqui como categoria analítica vinculada aos estudos sobre desigualdades raciais no âmbito da sociologia brasileira do final dos anos 1970, quando, conforme aponta Guimarães (2009), foi redefinida a relevância do fator racial nos processos de estratificação social, visto que é utilizado para construir e manter diferenças e privilégios.

Embora no Brasil, cor tenha sido usada para substituir raça e negar a existência de racismo no país, ainda permanece a conotação racial. A cor da pele e outros traços fenotípicos como a textura dos cabelos e a espessura dos lábios são utilizados de modo racializado, determinando assim um sistema classificatório que define o nível de aceitação, as oportunidades e as formas de tratamento nos processos cotidianos de reconhecimento social e profissional. Exemplo disso foi o mecanismo de seleção no mercado de trabalho conhecido como “boa aparência”, exigência que evidencia entrelaçamento entre raça e gênero por incidir de forma predominante sobre as mulheres negras.

A substituição de raça por cor relaciona-se com a construção da nacionalidade a partir da noção de democracia racial, ideia explorada por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala* (publicado em 1933) como uma representação de sociedade multirracial que definia a suposta harmonia da convivência inter-racial brasileira e sua capacidade de absorver e integrar mestiços e pretos por meio da mestiçagem (Guimarães, 2009). Essa integração ocorreu em virtude da predisposição dos colonizadores portugueses para a mistura étnica, influência de sua formação híbrida, o que na visão do autor contribuiu para uma escravidão menos segregacionista, se comparada ao contexto norte-americano.

A potencialidade desse discurso revela-se em nossa produção cultural, tendo sido amplamente divulgada nos romances de Jorge Amado, por exemplo, bem como em diversas adaptações de sua obra para o teatro, televisão e cinema. Na produção do escritor há tipos humanos de várias cores, credos e condições sociais que constantemente se relacionam, se misturam, diluindo e naturalizando os processos de exclusão nas relações de proximidade, ou seja, embora as tensões, hierarquias e privilégios não deixem de existir, elas ficam submersas em um discurso que, ao enfatizar o caráter festivo, afetuoso e mestiço da cultura brasileira, simultaneamente nega a existência de raças e de racismo no país.

O campo da produção audiovisual brasileira está em consonância com esse sistema institucional que caracteriza a convivência inter-racial no país. Segundo o pesquisador Joel Zito Araújo (2000; 2008), historicamente a televisão e o cinema brasileiros foram utilizados

para a veiculação da branquitude como padrão estético (dissimulado pela mestiçagem, espécie de passagem das “raças inferiores” para a raça superior branca), o que naturaliza a exclusão de profissionais que não se enquadram nesse ideal de beleza do país.

Branquitude é definida pela pesquisadora Liv Sovik (2009, p. 50) como “atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições [...] é um ideal estético herdado do passado”. Diferentemente de países como os Estados Unidos, aqui no Brasil ser branco não está relacionado à origem genética ou étnica. Trata-se, portanto, de uma questão de imagem, de aparência, que permite amplo trânsito social.

[...] ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro (Sovik, 2004, p. 366).

A autora investiga como esse ideal estético está presente nos discursos midiáticos e na música popular e, articulado à mestiçagem, parece sempre invisível, aliás, socialmente naturalizado, já que “aqui ninguém é branco”. Outro exemplo da hegemonia branca mesmo em um espaço privilegiado de valorização da cultura negra é o carnaval carioca. Embora a maioria dos participantes seja negra, os lugares e papéis de destaque são ocupados pelas atrizes, apresentadoras e modelos brancas.

Mas o valor da branquitude também se expressa em contexto de mistura que pode ser considerado duplamente permissivo: 1 - permite que o papel social ideal seja desempenhado por não brancos (aqui entendidos como mestiços claros), mas desde que as hierarquias sejam mantidas; 2 - permite ao branco se misturar sem deixar de ser branco, pois, conforme afirma Sovik (2009, p. 22), “[...] o orgulho do ‘pé na cozinha’ que ‘todos têm’, que talvez aumente com a crescente autoridade político-cultural dos negros, não necessariamente diminui o poder e o prestígio de ser branco”.

Nesse contexto, vale ressaltar o trabalho de Stephanie Dennison (2013) sobre a construção da branquitude na sociedade brasileira. Ela centra-se na trajetória da apresentadora Xuxa, buscando explorar as ambiguidades de nossa identidade nacional que, embora se afirme mestiça, reforça um padrão estético branco. Isso permitiu à jovem modelo gaúcha a ascensão ao *status* de estrela da cultura brasileira (bem como possibilitou o sucesso da supermodelo loira Gisele Bündchen), ressalta Amelia Simpson² (1993 apud Dennison, 2013, p. 290, tradução nossa): “a loirice de Xuxa, por ser tão incomum no Brasil, é um símbolo onipresente da diferença. Toda vez que Xuxa aparece na tela, ela valida o desejo de branquitude que é internalizado por muitos e legitimado pela articulação de uma ideologia nacional de embranquecimento”.³

A branquitude como modelo estético

Assim como no cinema, também na literatura e na telenovela, a branquitude mantém-se na representação (na construção de personagens, na escolha de elenco) e, principalmente, na produção dessas narrativas, na qual se articula com a desigualdade de gênero, pois carac-

teriza-se como predominantemente branca e masculina. Ao estudar a personagem do romance brasileiro atual com base em um *corpus* de 258 obras publicadas entre 1990 e 2004, Dalcastagnè (2005, 2008) constata a ausência de pobres e negros.

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. Na literatura, não é diferente. São poucos os autores negros e poucas, também, as personagens – uma ampla pesquisa com romances das principais editoras do País publicados nos últimos 15 anos identificou quase 80% de personagens brancas, proporção que aumenta quando se isolam protagonistas ou narradores. Isto sugere uma outra ausência, desta vez temática, em nossa literatura: o racismo (Dalcastagnè, 2008, p. 87).

Nessa quase inexistente participação negra como autores/autoras (apenas 2,4%) ou como personagens (7,9% do total), a pesquisadora observa ainda os elementos de caracterização: são maciçamente retratados entre os pobres (73,5%), são bandidos ou contraventores (58,3% em comparação com apenas 11,5% dos brancos); as mulheres negras aparecem mais vinculadas ao emprego doméstico e à prostituição ou seus arredores do que como “dona de casa”, ocupação exercida pela maioria feminina branca.

Esses silêncios, ausências e estereótipos relacionam-se, segundo a autora, com outras instâncias produtoras de sentidos, como o jornalismo, a telenovela e o cinema, destacando que não se trata apenas de um problema político, mas também estético, já que reduz a gama de possibilidades de representação. Dalcastagnè (2008, p. 108) argumenta que “a literatura é um espaço privilegiado de legitimidade social, ao ingressarem nela, os grupos subalternos também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade”.

Panorama semelhante também foi constatado nos dados parciais da pesquisa *Televisão em cores?: raça e sexo nas telenovelas “Globais” (1984-2014)*, realizada por Campos e Feres Júnior (2015). De acordo com o estudo, das 162 novelas exibidas pela Rede Globo nesse período de duas décadas, 91,3% das personagens centrais foram representadas por brancos (sendo 46,2% homens e 45,2% mulheres) e apenas 8,2% por não brancos (4,4% mulheres e 3,8% homens). Quando se considera a posição de protagonista, 92% do total são brancos.

Apenas dez novelas apresentaram mais de 20% do seu elenco principal composto por atores e atrizes classificados como pretas/os e pardas/os. De 162 novelas, somente onze, ou seja, 6,8% foram protagonizadas por atores e atrizes desse grupo racial, que tem uma participação mais elevada quando se trata de novelas ambientadas em favelas ou cortiços (18,42%) e quando as produções retratam o período em que o sistema escravocrata ainda era vigente (Brasil Colônia e Império, 18,48%), o que revela formas de segregação espacial e temporal das personagens negras.

Em tal estudo, foi observado um pequeno crescimento da proporção de pretos e pardos nas novelas, que passou de 5% na década de 1980 para 12% no último quinquênio. Todavia, se na representação a participação negra ainda é pequena, no âmbito da produção ela é inexistente: “Nenhum dos escritores ou diretores principais das novelas analisadas foi considerado pardo ou preto” (Campos; Feres Júnior, 2015, p. 18). Esse aspecto determina a escolha do elenco e confirma quem tem o poder de criar as narrativas.

Ainda sobre essas desigualdades raciais que perpassam as relações e as práticas cotidianas, bem com a produção simbólica no Brasil, a atriz Ruth de Souza, em entrevista à jornalista Sandra Almada, declara que:

[...] eu pego um papel pequeno e invento uma história sobre de onde vem aquela personagem. Porque é uma verdade que, quase sempre, a personagem negra não tem história, família, princípio nem fim. [...] Então, embora eu não “conheça” a situação da personagem, eu imagino que ela tem uma família que não é comentada naquela história (Almada, 1995, p. 165).

A fala dessa atriz pioneira do cinema nacional revela o enfrentamento do racismo no exercício dessa profissão, nos regimes de visibilidade que são oferecidos às mulheres negras. Embora se reconheça, a capacidade de subversão de atores e atrizes negras, mesmo em papéis estereotipados e isso possibilita analisar as tensões e disputas por representação que ocorrem dentro dos filmes, vale atentar para as múltiplas assimetrias (gênero, raça e desigualdade social) que recaem sobre as mulheres negras brasileiras, determinando seus deslocamentos espaciais e suas trajetórias profissionais. Isso é recorrente também na cinematografia nacional, como constata Stam (2008) numa cartografia de raça no cinema brasileiro, desde o cinema mudo até os anos 2000:

A ausência mais notável do cinema brasileiro é a da mulher negra. As chanchadas exibem atores negros afro-brasileiros, mas pouquíssimas atrizes negras. **Os envoltimentos românticos de homens negros nos filmes brasileiros** (por exemplo, Jorge, em *Compasso de Espera*) **tendem a ser com mulheres brancas**, um retrato que é coerente com uma tendência na vida real, onde negros em ascensão social se ligam a mulheres de pele clara. **O Cinema Novo reservou vários papéis para mulheres negras** (Cota, em *Barravento*; a amante, em *A Grande Feira* [1962]), **mas raramente elas são equivalentes, em termos políticos e sociais, aos personagens masculinos.** **As adaptações de romances quase sempre escalam atrizes brancas para personagens que são mulatas na obra original:** Bete Faria como Rita Baiana, em *O Cortiço* (1974), Sônia Braga como Gabriela, em *Gabriela*. Somente uns raros filmes exibem homens brancos de prestígio apaixonados por mulheres negras, notadamente *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, e *Diamante Bruto* (1977), de Orlando Senna, um filme sobre uma estrela da TV que retorna à sua Minas Gerais nativa para encontrar seu amor há muito perdido. Mesmo os filmes de diretores (homens) afro-brasileiros tendem a negligenciar a negra. O poeta negro Saul, em *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), de Waldyr Onofre, se apaixona por Rita, uma branca e não por uma mulher negra. A pressuposta aliança entre homens negros e mulheres brancas acaba deixando as mulheres negras sem aliados masculinos, ao mesmo tempo que ignora a solidariedade entre elas próprias [...] (Stam, 2008, p. 472, grifo nosso).

Buscando ressonâncias e/ou inter-relações entre a cinematografia nacional e o imaginário cultural, é que se propõe analisar as representações femininas veiculadas no filme *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), especialmente a partir das personagens Mira e Eurídice. Tal proposta de análise centra-se na intersecção de gênero e raça, e assim, utiliza as contribuições de

Soares (2008) sobre as representações das mulheres negras na mídia e de Casetti e Di Chio (2007), sobre os níveis da representação audiovisual.

Dessa forma, a análise fílmica ancora-se em três categorias: a) caracterização, b) afetos e c) trânsitos e espacialidades, buscando investigar como são caracterizadas essas personagens femininas (figurino, gestualidade etc), as espacialidades onde elas são retratadas, as posições que ocupam no espaço fílmico, as relações de pertencimento e posturas assumidas diante de outros personagens, que podem indicar relações de poder, assimetrias raciais, sociais e de gênero, assim como fluxos e contradições capazes apontar possíveis estratégias de subversão.

Personagens femininas e o imaginário da branquitude no filme *Orfeu*

Numa tentativa de oferecer outro ponto de vista sobre a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes (adaptada para o cinema em 1959, pelo cineasta francês Marcel Camus, no longa *Orfeu Negro*), o diretor Cacá Diegues apresenta em 1999 uma nova adaptação. Sob uma perspectiva realista, que ambienta a história de amor e a tragédia entre Orfeu e Eurídice nos morros cariocas e no contexto social, cultural e político dos anos de 1990, a narrativa se caracteriza por uma postura ambígua, oscila entre o mito e o realismo, entre o amor carnal e a pureza de espírito, entre a afirmação e a omissão da questão racial.

A ascensão econômico-social e o privilégio de “ser homem” possibilitam ao protagonista negro Orfeu (sambista famoso, líder do Morro da Carioca, interpretado pelo músico Toni Garrido) abstrair seu pertencimento racial e ser considerado o exemplo, o oposto do traficante Lucinho (Murilo Benício), outrora seu amigo de infância. Esse apagamento do aspecto racial no filme faz emergir algumas ressonâncias da posição política do diretor Cacá Diegues, um dos fundadores do Cinema Novo, no qual os negros eram considerados o referencial estético do pobre, do povo brasileiro, já que o foco desse movimento político-estético era a questão social.

Desse modo, a construção desracializada de Orfeu elucida o quanto no país da democracia racial, a categoria raça é passível de negociação. Também atento a esse aspecto, Autran (2011, p. 69) questiona:

E quanto ao discurso racial do filme? De um lado, deve-se louvar o fato de que a maior parte do elenco é de negros, incluindo quase todos os papéis principais – ainda uma raridade no universo audiovisual brasileiro. No entanto, o personagem Orfeu nunca “racializa” o seu discurso, e o fato de Lucinho ser branco acaba por fazer com que o filme repita o velho discurso de que não existe nenhum dilema racial no Brasil, mas tão somente um problema social que afeta negros, mulatos e brancos nas periferias das grandes cidades. Ou seja, apesar de produzido às portas do século XXI, o filme não tem a mínima atenção para com a especificidade da luta do negro no Brasil.

Entretanto, é por meio da análise das personagens Mira e Eurídice que emerge a intersecção de gênero e raça como elemento determinante para o reconhecimento dessas representações femininas como objeto sexual ou passível de ser amada. Mira (Isabel Fillardis) aparece nas cenas iniciais do filme em uma ardente cena de sexo com Orfeu. Tal sequência destaca o corpo dessa personagem feminina negra (Figura 1); e também indica a chegada de

outra mulher (isso é mostrado tanto pela imagem fílmica, Eurídice (Patrícia França) chegando de avião; quanto pelos versos de Vinicius de Moraes em *off* na voz de Orfeu).



Figura 1: O amor carnal de Mira e Orfeu (Fonte: *Orfeu*, Cacá Diegues, 1999)

Essa natureza carnal, mundana atribuída à personagem também é evidente em seu figurino (roupas curtas, transparentes, sensuais), em sua postura (tem temperamento forte, sensual, é provocativa) e sua construção narrativa: Mira é uma passista da Escola de Samba Unidos da Carioca, e mais uma das várias mulheres de Orfeu; está na capa da capa da revista *Playboy* (Figura 2), que ela exhibe a todos; tem uma prima (Ritinha) e uma relação mais próxima com a manicure Carmem (interpretada por Maria Ceíça); é retratada principalmente no quarto de Orfeu e em espaços transitórios como o barracão da Escola de Samba, o sambódromo e em um bar na favela.



Figura 2: Mira e a revista *Playboy* (Fonte: *Orfeu*, Cacá Diegues, 1999)

Em uma mesa de bar com Carmem e Ritinha, Mira relata a cantada recebida durante o desfile de carnaval (Figura 3): “Ele pegou a minha mão, beijou e disse assim: Moça, a senhora aqui é uma deusa! Sabe o que eu falei pra ele? [Ritinha ouviu atenta] Sabe de uma coisa, senhor governador: Eu concordo com Vossa Excelência!”. Essa fala de Mira e sua caracterização reiteram, a partir do carnaval (e da lógica da inversão que ele promove), a posição da mulher negra na sociedade brasileira. A antropóloga Lélia Gonzalez (1984, p. 228) argumenta que é nesse momento festivo, de exaltação do estereótipo da “mulata”, que o mito da democracia é reencenado, “é atualizado com toda a sua força simbólica”:

[...] é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos [...].



Figura 3: A mulata e o carnaval (Fonte: *Orfeu*, Cacá Diegues, 1999)

Ao investigar como essa figura mítica construída como um objeto de desejo se tornou um símbolo nacional, Mariza Corrêa (1996) destaca que esse imaginário é perpassado pela intersecção de gênero e raça, já que os traços fenóticos são associados a papéis sociais diferentes: para os mulatos, a atuação social numa sociedade que se afirma mestiça; para as mulatas, o corpo, a sexualidade, a condição de objeto. Tal diferenciação também revela as contradições que estruturam a imagem do Brasil como uma suposta democracia racial.

Ainda considerando esse estereótipo da “mulata”, a revista *Playboy* nos oferece elementos para a análise das desigualdades de gênero e raça na sociedade brasileira, pois embora seja usada como objeto de cena, trata-se da edição de julho de 1996 desta revista masculina que traz na capa a atriz Isabel Fillardis. Atentando-se para o jogo entre os domínios do dito e do não-dito (Orlandi, 2013), vale acentuar que, embora a mulher negra seja retratada como exótica, sensual, ferosa e a “mulata” seja considerada um símbolo de nossa identidade mestiça, quando se trata de visibilidade, de representação (mesmo a que explora o corpo e da sexualidade, como é o caso desta revista), prevalecem as brancas e morenas, pois em seus 40 anos de existência no Brasil, somente nove edições da *Playboy* tiveram uma mulher negra na capa. Confirma-se, assim, a branquitude como modelo de saúde, beleza e sexualidade.

Acerca dessas contradições, Corrêa (1996, p. 50) ressalta que “[...] no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta”. Esse aspecto pode ser observado no filme, na construção da personagem Eurídice.

Em oposição à Mira, essa personagem é inserida na narrativa a partir do lirismo de Orfeu, é idealizada como uma mulher cheia de pudor, como um ser pertencente ao domínio dos céus. Essa associação entre Eurídice e as estrelas também é explorada na imagem fílmica no primeiro encontro dos dois. Levada por Dona Conceição (mãe de Orfeu) ao quarto do músico, onde ele está dormindo, a jovem se aproxima. Ao acordar e se deparar com Eurídice (seu rosto no centro do quadro com um fundo estelar), ele imagina ter sonhado com ela (Figura 4).



Figura 5: O amor sublime de Eurídice e Orfeu (Fonte: *Orfeu*, Cacá Diegues, 1999)

A relação sexual entre Eurídice e Orfeu não é representada. Enquanto a nudez e o “fogo” da personagem Mira são enfatizados no início do filme, Eurídice (que era virgem) não tem seu corpo mostrado, e assim a narrativa explora o binarismo pecado *versus* virtude na construção dessas duas personagens femininas, confirmando assim a necessidade de reconhecer a centralidade da questão racial na constituição de gênero na sociedade brasileira.

A noção de que apenas as mulheres brancas podem ser esposas adequadas indica as formas pelas quais a compreensão do senso comum de raça e cor tem influenciado construções dominantes de gênero no Brasil. Devido principalmente à sua relação privilegiada com o patriarcado e a hegemonia racial, as mulheres brancas tornaram-se o ponto de referência para construções idealizadas de feminilidade e identidade de gênero feminina. A idealização da mulher branca como o padrão de feminilidade e beleza feminina é muito óbvia na mídia brasileira, incluindo filmes, programas de televisão e revistas (Caldwell, 2007, p. 50-51, tradução nossa)⁴.

Em consonância com esse imaginário, no longa de Cacá Diegues, Orfeu e Eurídice se reencontram após a morte, no desfile de carnaval. Eles invadem o quadro dançando felizes e em seguida, o ritmo percussivo da bateria dá lugar à melodia suave do samba *E se todos fossem iguais a você*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, trilha sonora para o beijo apaixonado do casal e para a pose de felicidade (Figura 6) que, iluminada, encerra o filme.



Figura 6: Final feliz (Fonte: *Orfeu*, Cacá Diegues, 1999)

Considerações finais

As construções dicotômicas usadas na construção das personagens Mira e Eurídice reforçam o discurso patriarcal e as desigualdades entre os gêneros, assim como as assimetrias raciais entre a mulher negra (“fácil”, hipersexualizada) e a mulher mestiça de pele clara (virgem, tímida, recatada). A proximidade de Eurídice com o ideal estético branco lhe confere vantagens, assim como às mulheres brancas e claras, que no mercado afetivo tem mais chances de casamento ou relacionamentos formais, em detrimento do trânsito afetivo limitado das mulheres negras, historicamente associadas ao domínio do sexo, das relações fortuitas, às práticas sexuais ilegítimas.

Porém, o estereótipo da “mulata” também oferece a contradição como chave de leitura, o que pode indicar outras configurações de sentidos capazes de subverter as normas vigentes, com uma representação feminina bastante conhecida no imaginário brasileiro, a Pombagira, entidade afro-brasileira que, por sua postura e plástica emerge como uma inversão simbólica dos padrões de feminilidade vigente.

Os indícios dessa representação estão nas brechas da narrativa fílmica, mesmo que encobertos pelo final feliz no qual a mulher negra não tem lugar, o que consolida o imaginário romântico e reforça o desejo da branquitude como projeto de uma identidade nacional. Isso é recorrente durante toda a narrativa por meio da idealização da mulher branca/clara e a invisibilidade da mulher negra nas representações de afeto e de amor.

Portanto, a branquitude como um padrão estético ainda é predominante na cinematografia brasileira, o que implica também na naturalização do estereótipo e da ausência como historicamente associados à população negra, principalmente as mulheres negras, o que confirma, a partir dos sistemas de representação, as assimetrias, os privilégios e as contradições existentes na convivência inter-racial e no imaginário cultural brasileiro.

Recebido em: 9 mar. 2017

Aceito em: 8 set. 2017

¹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no III Colóquio de Estudos Feministas, realizado em Brasília, em novembro de 2016.

² A pesquisadora Amelia Simpson é autora do livro *Xuxa: the mega-marketing of gender, race, and modernity*, de 1993, um dos estudos pioneiros sobre a apresentadora brasileira.

³ Traduzido do original “Xuxa’s bloneness, because it is so unusual in Brazil, is an omnipresent symbol of difference. Every time Xuxa appears on the screen, she validates the desire for whiteness that is harboured by many and legitimized by the articulation of a national ideology of whitening” (Simpson, 1993 apud Dennison, 2013, p. 290).

⁴ Tradução do original: “The notion that only white women can be suitable marriage partners indicates the ways in which commonsense understanding of race and color have influenced dominant constructions of gender in Brazil. Largely to their privileged relationship to patriarchy and racial hegemony, white women have become the reference point for idealized constructions of womanhood and female gender identity. The idealization of white woman as the standard of femininity and female beauty is glaringly obvious in the Brazilian media, including films, television shows, and magazines” (Caldwell, 2007, p. 50-51).

Referências

ARAÚJO, Joel Z. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

_____. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008.

AUTRAN, Arthur. Do rádio à televisão: o personagem negro frente à mídia em dois filmes brasileiros. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 38, n. 35, p. 51-73, 2011.

AZEREDO, Sandra. Teorizando sobre gênero e relações raciais. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. esp., p. 203-216, 1994.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, E. et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.

CALDWELL, Kia L. **Negras in Brazil: re-envisioning black women, citizenship, and the politics of identity**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. Televisão em cores?: raça e sexo nas telenovelas “Globais” dos últimos 30 anos. **Textos para Discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 1-23, 2015.

CANDIDO, Maria R. et al. A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). **Textos para Discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-24, 2014. Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/publicacoes/textos-para-discussao/tpd6.html>>. Acesso em: 08 set. 2014.

CANDIDO, Maria R.; TOSTE, Verônica. **Infográfico A cara do cinema nacional: O Brasil das telas de cinema é um país branco**. Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

CARNEIRO, Sueli. Identidade feminina. In: SAFFIOTTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Monica (Org.). **Mulher brasileira é assim**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: NIPAS; Brasília: Unicef, 1994. p. 187-194.

_____. Gênero e raça. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra (Org.). **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas: Editora 34, 2002. p. 154-193.

CARRANÇA, Flávio; BORGES, Rosane S. **Espelho infiel: o negro no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 6/7, p. 35-50, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>>. Acesso em: 8 jan. 2015.

_____. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 31, p. 87-110, jan./jun. 2008.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 2007.

DENNISON, Stephanie. Blonde bombshell: Xuxa and notions of whiteness in Brazil. **Journal of Latin American Cultural Studies**, v. 22, n. 3, p. 287-304, 2013.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, p. 223-244, 1984.

GUIMARÃES, Antonio S. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 2009.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Edelweiss Bujes e Marisa Vorraber Costa. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa B. de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

SOARES, Diony M. O. **Espelho, espelho meu, eu sou bela?: estudando sobre jovens mulheres negras, discurso estético, mídia e identidade**. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e *media* no Brasil. In: WARE, Vron (Org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 363-386.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008