

O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950)

*Luis Felipe Kojima Hirano¹
Universidade Federal de Goiás*

Resumo: Esse artigo pretende discutir de que forma as relações raciais se internalizaram nas convenções adotadas pelos cinemas hollywoodiano e brasileiro durante a década de 1930 a 1950. Esse período é marcado pelo Código Hays, implementado em 1934, que tinha como uma de suas principais preocupações uma pedagogia de raça, gênero e sexualidade, proibindo, nos filmes, qualquer representação e/ou apologia da miscigenação. Tal código, que internalizava a segregação racial nos Estados Unidos na forma cinematográfica, definiu as convenções do cinema hollywoodiano, que foram traduzidos na forma dos filmes brasileiros do período.

Palavras-chave: cinema, raça, gênero, sexualidade, corpo.

¹ Professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) e Doutor em Antropologia Social pela mesma instituição, Fellow da Faculty of Arts and Science da Universidade de Harvard e Doutor no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP. Agradeço a Lilia Moritz Schwarcz, Maria Helena Pereira Toledo Machado, Keila Grinberg, Flávio Gomes e colegas do GRAPPA pela rica interlocução em seminários e simpósios.

The oppositional look and the segregated form: race, gender, sexuality and body in Hollywood and Brazilian cinema (1930-1950)

Abstract: This article discusses how race relations are internalized in the conventions adopted by Hollywood cinemas and Brazil during the decade from 1930 to 1950. This period is marked by the Hays Code, implemented in 1934, which had as one of its main concerns a pedagogy of race, gender and sexuality, prohibiting, in the movies, any representation and/or advocacy of miscegenation. This code, which internalized racial segregation in the United States in the film form, defined the conventions of Hollywood cinema, which were translated in the form of Brazilian films of the period.

Keywords: cinema, race, gender, sexuality, body.

La mirada de oposición y la forma segregada: raza, género, sexualidad y cuerpo en Hollywood y en el cine brasileño (1930-1950)

Resumen: Este artículo analiza cómo las relaciones raciales se internalizan en las convenciones adoptadas por los cines de Hollywood y Brasil durante la década de 1930 a 1950. Este período está marcado por el Código Hays, implementado en 1934, que tuvo como una de sus principales preocupaciones una pedagogía de la raza, el género y la sexualidad, que prohíbe, en las películas, cualquier representación y/o defensa del mestizaje. Este código, que interioriza la segregación racial en los Estados Unidos en forma de película, define las convenciones del cine de Hollywood, que se han convertido en la forma de películas brasileñas de la época.

Palabras clave: cine, raza, género, sexualidad, cuerpo .

Introdução



Fig. 1 - Anatole Broyard, foto de Jerry Bauer.

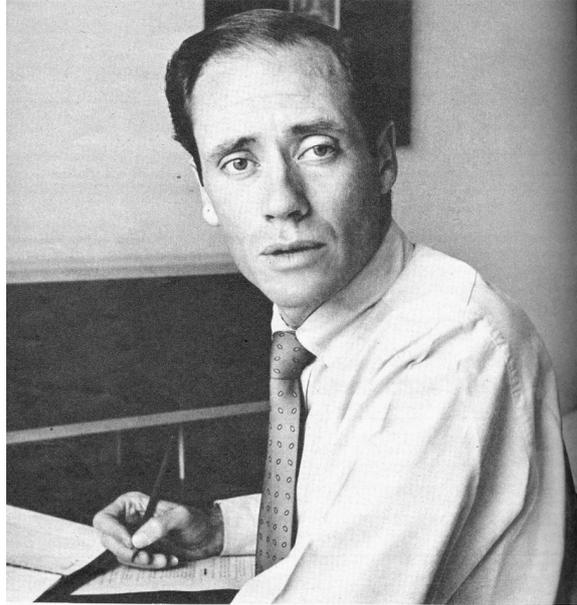


Fig. 2 - Mel Ferrer – Fotograma retirado do filme *Lost Boudaries* (1949).

Início esse artigo com uma questão aparentemente óbvia, justamente, porque a resposta parece estar diante de nossos olhos de forma automática e naturalizada: qual é a cor ou o grupo “racial” desses dois homens (ver fig. 1 e fig. 2)? Para nós brasileiros, a resposta parece tão evidente, que a pergunta não faz sentido. Ora, eles são brancos: basta ver o tom da pele e os olhos claros. Entretanto, para os norte-americanos a pergunta está longe de ser precisa. A primeira foto é do escritor Anatole Broyard, que durante longa parte de sua vida escondeu sua origem negra de seus familiares, amigos e público, passando-se por branco e adotando a ascendência espanhola como estratégia para justificar alguns traços do rosto e o cabelo, distantes do padrão caucasiano (GATES, 1997). Se no Brasil, ele seria considerado branco e sua atitude não seria alvo de repreensão, nos Estados Unidos passar-se por branco é falta grave, moralmente errada. Vale lembrar que tal escolha era considerada crime nos Estados do sul, durante o período de segregação racial, e o chamado *passing* muitas vezes incitou linchamentos.

Ao lado de Anatole Broyard, temos a foto do ator branco Mel Ferrer, que interpretou, no filme *Lost Boudaries* (1949), um afrodescendente de pele clara que omite sua origem para exercer a carreira de médico. A semelhança entre Anatole Broyard e Mel Ferrer é tão grande, que um leitor desavisado poderia confundi-los com irmãos. Mas o que torna a parecença entre os dois mais impressionante é o fato de que, no sistema de classificação racial dos Estados Unidos, eles são enquadrados em grupos raciais totalmente diferentes. Além disso, a semelhança entre ambos indica o manejo cuidadoso dos produtores de Hollywood na construção da alteridade e de imagens racializadas de brancos e negros. Noutras palavras, embora Mel Ferrer seja definido como branco, ele

interpretou um personagem que adotou a mesma estratégia de Anatole Broyard. É no âmbito da fisionomia, do formato das maçãs do rosto, do desenho do nariz, da espessura dos lábios e da textura dos cabelos que reside a similitude entre escritor e ator. Tais características sinalizam os elementos a partir dos quais os estúdios hollywoodianos construía sinais diacríticos, alteridades e origens raciais para seus personagens e intérpretes. Contudo, o cálculo de Hollywood no processo de racialização foi mais longe. De fato, Mel Ferrer era descendente de espanhóis por parte do pai e de irlandeses do lado da mãe. Neste caso, a ascendência irlandesa não deve ser subestimada em relação à mediterrânea, pois nos Estados Unidos do século XIX, os irlandeses foram por muito tempo considerados brancos de segunda classe, devido ao fato de serem católicos, a extrema pobreza da Irlanda, viverem em bairros de negros e não cultuarem o tabu da miscigenação (HARRIS, 1999; PAINTER, 2010)². Noutras palavras, Mel Ferrer, além de portar traços que poderiam ser considerados mais próximos aos dos afrodescendentes, tinha uma origem que o habilitava interpretar um negro. O exemplo de Mel Ferrer, por um lado, revela como Hollywood manejava e construía noções de raça a partir da aparência física e da descendência. Ao passo que Anatole Broyard exemplifica não apenas o quão arbitrarias são as classificações raciais nos Estados Unidos, mas também a fragilidade de tais critérios, passíveis de serem burlados em determinados contextos e usados para facilitar agenciamentos diversos por parte de negros e brancos. Contudo, uma questão permanece em aberto: por que a *Warner Bros.* estúdio que produziu o filme *Lost Boundaries* (1949) escalou Mel Ferrer, ao invés de contratar um afrodescendente de pele clara para estrelar o filme?

Essa pergunta será respondida a partir da discussão de uma hipótese maior, qual seja, a de que há uma relação intrínseca entre as especificidades da configuração racial dos Estados Unidos, em suas modalidades de intersecção com noções de corpo, gênero e sexualidade, e a construção das convenções cinematográficas de Hollywood, que foram exportadas para o mundo inteiro e se fizeram sentir no cinema brasileiro dos anos 1930, 1940 e 1950. De forma mais precisa, trata-se de analisar uma certa internalização³ da estrutura das relações raciais nos Estados Unidos na forma fílmica hollywoodiana, que se faz sentir em diferentes níveis do cinema. Neste artigo, apresento uma visão panorâmica da hipótese proposta, mais do que fornecer uma análise pormenorizada e profunda de cada contexto histórico.

A segregação e classificação racial nos Estados Unidos

Grosso modo, como indicam os exemplos de Mel Ferrer e Anatole Broyard, nos Estados Unidos a classificação racial é regida pela regra da ascendência: ser descendente de um ou mais expoentes de um grupo racial desvalorizado define a identidade racial de uma pessoa. Como resume a conhecida fórmula do *one drop*, uma gota de sangue negro é o suficiente para classificar um indivíduo como afrodescendente, mesmo que a maior parte de sua árvore genealógica seja composta por brancos. Em conformidade com essa regra, o pensamento racialista afirma que uma gota de sangue negro poluiria toda a pureza branca

² Como lembra Painter (2010), o fato de irlandeses serem considerados racialmente inferiores não os uniu necessariamente com outros grupos discriminados. Muitos imigrantes irlandeses foram contra a abolição da escravidão.

³ Sigo, *mutatis mutandis*, a teoria Antonio Candido de que a obra literária internaliza em sua estrutura formal um certo “ritmo geral da sociedade vista através de um de seus setores” (CANDIDO, 1993, p.45).

(BLU, 1980; SOLLORS, 1999)⁴. No Brasil, a partir de finais do século XIX e sobretudo na Primeira República, cientistas racialistas, como João Batista Lacerda, defenderam a via contrária, vislumbrando branquear a população por meio da miscigenação (SCHWARCZ, 2004). Nesse sentido, a existência de brancos na árvore genealógica é sobrevalorizada no sistema de classificação racial do país e o clareamento na cor da pele, de geração a geração, se torna o principal indício da possibilidade de branqueamento das gerações posteriores. Desse modo, o que permite alguém se definir como não-negro, mas branco ou moreno é uma equação entre cor da pele e outros fatores, especialmente a classe social.

De forma geral, a concepção racialista que sustentou as leis anti-miscigenatórias nos Estados Unidos baseava-se na impossibilidade de regeneração dos afro-americanos e no perigo de que tal grupo degenerasse os demais (SOLLORS, 1999). Se desde os tempos coloniais havia leis banindo o casamento inter-racial, no período que antecede e sucede a Guerra Civil (1859-1865), os Estados abolicionistas irão revogar essas leis⁵. Paralelamente, os Estados confederados e algumas regiões do meio-oeste e leste manterão e ampliarão o conjunto de leis anti-miscigenatórias, fomentando políticas de segregação racial, conhecidas como Jim Crow⁶, que só foram desmanteladas no período entre 1948 e 1967 (idem, ibidem).

Tal configuração racial nos Estados Unidos tem consequências imediatas para o mercado exibidor de filmes hollywoodianos, interferindo na própria concepção e produção dessas películas. Mas antes de comentar esse ponto, vejamos em que espaços a segregação racial operava para pensarmos posteriormente na especificidade do cinema. Lanchonetes, restaurantes, lojas e espaços de lazer, como parques e órgãos do governo, eram segregados. Nos ônibus, os negros eram obrigados a sentar-se e permanecer no fundo, mesmo que na parte reservada aos brancos houvesse lugares. Nas estações de trem, os locais de espera eram segregados. Nas lanchonetes, quando a entrada era permitida, havia sinalizadores com a inscrição “colored served in rear”.

As leis anti-miscigenatórias não incidiam apenas sobre o contato físico, era também necessário manter os fluidos e dejetos corporais de brancos e negros sob uma fronteira rígida. Bebedouros, banheiros, piscinas, máquinas de coca-cola e lavanderias eram segregados. Como analisa Elizabeth Abel, “restrooms and drinking fountains were so rigidly segregated because they are sites at which fluids circulate and threaten to contaminate” (2010, p. 124). O controle sobre os fluidos adentrava na lógica da pureza racial, cujo signo principal era o sangue, ou seja, se o sangue não podia ser misturado, o suor, a saliva e demais secreções corporais também podiam poluir e contaminar a pureza de brancos e de negros, em conformidade com os mesmos princípios⁷. A manutenção da ideia de pureza, ancorada na cisão entre os corpos e seus respectivos fluidos, baseava-se nos discursos racistas do século XIX nos Estados Unidos, que argumentavam que “race went more than skin deep” (GOWLAND e THOMPSON, 2013, p. 74).

⁴ Nas palavras de Karen I. Blu, “Black blood pollutes White blood absolutely” (1980, p. 25).

⁵ Conforme Sollors (1999), em 1638 New Netherland, localizada nas treze colônias, proíbe o intercuro sexual entre brancos, pagãos e negros. Em 1843, Massachusetts revoga a lei que proíbe relações inter-raciais.

⁶ O nome popular da segregação racial surge em referência a famigerada canção intitulada *Jump Jim Crow* entoada por menestréis de *blackface*. Percebe-se no nome popular das leis segregacionistas a correlação com o universo do entretenimento fazendo eco as conclusões de Anne McClintock (2010) e Lindfors (1999) de que o racismo científico se disseminou e ganhou novas formas via propagandas de produtos e por meio das diversões populares nos circos, vaudevilles e posteriormente no cinema. Vale lembrar, que por causa dessa música os afro-americanos eram chamados pejorativamente de Jim Crows (LOTT, 1995 e LHAMON, 1998).

⁷ Sobre a relação entre fluidos do corpo com pureza, contaminação e perigo ver Mary Douglas (2002).

Diferentemente do Brasil, nos Estados Unidos vigorava a ideia de que a pele podia ser apenas uma aparência para um perigo escondido no sangue. Isto foi largamente abordado também pelos filmes e a literatura sobre o *passing* racial (SOLLORS, 1999).

Elizabeth Abel (2010) destaca que as hierarquias da segregação racial aproximavam os brancos da civilização e os negros da selvageria, questionando o dístico “iguais, mas separados”. Placas como: “No dogs, negros, mexicans” exemplificam o argumento da autora. A segregação dos banheiros também revela a sustentação de um modelo marcado por um elevado grau de desconforto e desumanização, especialmente para as mulheres negras, como rememora Anna Julia Cooper: “I see two dingy little rooms with ‘FOR LADIES’ swinging over one and ‘FOR COLORED PEOPLE’ over the other while wondering under which head I come” (apud ABEL, 2010, p. 123). Nos estabelecimentos de brancos que aceitavam a presença de negros, haviam três tipos de banheiros: para “Senhores”, “Senhoras” e “pessoas de cor”. Negros e negras eram obrigados a dividir o mesmo banheiro, que geralmente ficava no anexo. Conforme Abel, o banheiro público é o local por excelência da construção e constrição das identidades feminina e masculina, desse modo, a ausência de um banheiro feminino e masculino para os afro-americanos escancarava o mecanismo perverso da segregação racial, em que se negava a diferenciação de gênero para negros. Os brancos, ao projetar para seus estabelecimentos uma arquitetura da indistinção entre negros e negras, reforçavam o tabu da miscigenação, desabilitando-os também – e por extensão – como futuros pares sexuais ou matrimoniais. Correlação semelhante ocorrerá no cinema, mas segundo uma lógica própria.

A segregação no cinema e o tabu do olhar

Para além do contato físico e dos fluidos, as políticas anti-miscigenatórias recaíam sobre o olhar de brancos e negros. O contato entre os olhos e dos olhos sobre os corpos dos outros estava sob constante vigilância. Qualquer deslize poderia culminar em linchamentos e revoltas. Tal controle não era algo novo no período pós-emancipação. Como lembra bell hooks, os escravos eram punidos por seus senhores caso olhassem de modo desafiante, ou quando seus olhos tocassem objetos e pessoas interditos à sua apreciação. Como aponta a mesma autora, olhar é uma forma de poder e, por esse motivo, “Slaves were denied their right to gaze” (1992: 115)⁸.

Há uma conexão íntima entre o modo como “o olhar” é pensado e o ato de assistir um filme⁹. O cinema, segundo Ismail Xavier, propicia o usufruto de um “olhar privilegiado”, onde se pode ver sem ser visto e ocupar uma posição onipresente “sem assumir encargos” (2003: 36). É justamente por dotar o espectador de um ponto de vista ímpar que o cinema pode ser utilizado para fins normativos, mas também desviantes e, por esse motivo, será alvo da intervenção das políticas anti-miscigenatórias. Entretanto, a internalização de uma estrutura social segregada racialmente não se cristaliza em uma correlação imediata. A segregação enquanto princípio formal no cinema ganharia

⁸ Apesar de o sistema escravista e segregado negar o direito do olhar aos negros, bell hooks (1992) enfatiza sobretudo a margem de agência dos escravos e, posteriormente, dos espectadores negros no cinema, que criariam estratégias para olhar de forma indireta e de maneira oposicional.

⁹ Tatiana Lotierzo desenvolve essa ideia em sua dissertação *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos* (2013).

especificidades próprias das convenções ao nível da produção, distribuição e recepção.



Fig. 3 - Estréia do Cinema Rex, Hannibal, Missouri, April 4, 1912, Coleção Q. David Bowers.

No âmbito da exibição, à primeira vista a sala de cinema nos Estados Unidos seguia a mesma lógica de outros lugares públicos, pois os negros eram obrigados a sentar-se ao fundo, no balcão (fig. 3), ao passo que os melhores lugares eram reservados aos brancos. Se por um lado, o balcão tinha o inconveniente de ser longe da tela, diminuindo o privilégio do olhar fornecido pelo cinema, por outro este espaço se localizava num ponto elevado em relação à plateia, onde sentavam os brancos. Tal diferença de posição incomodava os brancos, que a percebiam como um desafio à sua supremacia racial, uma vez que, no eixo vertical, os negros ficavam acima deles. Nesse sentido, o balcão se transformava num espaço privilegiado para os negros, que de cima podiam não apenas ter o poder de observar os brancos, mas também o de caçoar deles. Como rememora Cleveland Sellers, “we always entered the side door of the theater, the one reserved for blacks, and invariably sat in the balcony, thus segregated from the whites.... [...]. When the pictures were boring, we would throw popcorn, empty soft-drink cups and water on the whites seated below. We got a big kick out of that” (apud ABEL, 2010, p. 195). Como argumenta Abel, esse espaço concedido ao negro recebeu uma série de críticas nos primeiros anos do século XX. Para contornar essa situação, auditórios de cinema foram reformados de modo a colocar o balcão numa altura longe o suficiente para tirar a plateia branca do campo de visão e do alcance dos negros. No entanto, não será apenas no âmbito da exibição que se buscará mudar os sentidos atribuídos ao balcão. Conforme analisa Abel (2010), D. W. Griffith, em *O nascimento de uma nação*, ao reconstituir o assassinato do presidente Lincoln em seu camarote, transforma esse espaço acima da plateia num local inseguro, onde o espectador está sempre vulnerável a ataques.

Além disso, a trama e as convenções cinematográficas sofrerão as consequências de uma sociedade segregada nos Estados Unidos. Desde do início

do século XX, associações religiosas protestantes e católicas, de mulheres, pais e professores reivindicavam maior controle no conteúdo dos filmes, uma vez que para esses grupos o cinema estaria incentivando maus comportamentos. O primeiro passo para responder a essa demanda foi a criação do código de conduta chamado “Don’ts and be carefults”, adotado em 1927 pela associação dos produtores cinematográficos norte-americanos. Finalmente, em 1934, foi criado um órgão chamado *Production Code Administration* (PCA), que aplicaria uma nova legislação sobre os filmes – o *Código de Produção (Production Code)*, mais conhecido por *Hays Code*, devido ao nome do senador Will Hays, que formulou seu projeto de lei.

Anteriormente à PCA, a prática da censura era regida localmente, cabendo muitas vezes ao exibidor cortar as cenas dos filmes que poderiam afastar o público de suas salas – o que, não raro, causava a indignação dos produtores por terem seus filmes modificados sem consentimento prévio. Com a criação do novo órgão, os filmes continuariam sendo alvo de controle das censuras locais e das associações civis, mas também haveria tentativas de minimizar futuros cortes e reclamações, além de redefinir a lei de direitos autorais, limitando a quantidade de cortes possíveis em cada película. A censura era feita no âmbito do roteiro e da produção, para que os estúdios não tivessem prejuízos com cenas que futuramente poderiam ser rejeitadas. Os filmes exibidos sem a aprovação da PCA pagariam a pesada multa de US\$ 25 mil (BALIO, 1995).

O Código de Produção prescrevia os seguintes princípios gerais: “1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin. 2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented. 3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation” (Motion Picture and Distributors of America, Inc., 1934)¹⁰.

Vale destacar a proibição a que se retratasse a escravidão branca e que, no tópico relativo ao “sexo”, a representação da miscigenação era terminantemente proibida: “5. White slavery shall not be treated. 6. **Miscigenation** (sex relationship between the white and black races) is forbidden”¹¹ (Motion Picture and Distributors of America, Inc., 1934 – grifos meus)¹². Embora divididas em 12 tópicos, as aplicações gerais eram sucintas e objetivas, dando certa margem para os censores da PCA definirem, por exemplo, os padrões de boa conduta. Se, no que diz respeito às relações raciais, o código se referia apenas à proibição das cenas de sexo entre brancos e negros, os casais interracialis também foram proibidos no âmbito da narrativa; no que se refere à relação personagem-espectador, atrizes negras de pele clara, com atuações consideradas lascivas, eram frequentemente cortadas dos filmes¹³, dado que suas performances não poderiam encorajar o desejo inter-racial, sendo permitida sua aparição apenas em contextos restritos (MIZEWKI, 2002).

¹⁰ Documento consultado nos arquivos de Will Hays, na Universidade de Harvard (EUA).

¹¹ Na lista “Don’ts and be carefults”, a representação da miscigenação era proibida nos mesmos termos: “Miscigenation (sex relationship between the white and black races) is forbidden” (GARDNER 1987).

¹² Apenas em 1956, o PCA revogaria a proibição aos filmes que lidassem com miscigenação, vício por drogas, aborto, prostituição e sequestro, o que não significa que os censores locais seguissem todos os termos dessa cartilha.

¹³ Antes do Código Hays, filmes que podiam causar tensão racial foram proibidos. Os exemplos mais famosos são a proibição de filmes mostrando lutas, após a derrota do branco Jim Jeffries pelo negro Jack Johnson, num torneio de boxe em 1910 (BEDERMAN, 1995) e a proibição de *O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith (1915) que, após rebeliões negras e brancas no sul dos Estados Unidos, não pôde mais ser exibido em alguns estados (CRIPPS 1993 e RICHARDSON, 1997, p. 281).

Por incidir na economia dos prazeres entre espectador e personagem, cujo tabu maior era a miscigenação, o Código Hays acabou interferindo não apenas na trama dos filmes, mas no tipo de personagem e atriz negra a ser escalada pelos estúdios. Intérpretes afro-americanas de pele clara como Nina Mae McKinney (Fig., 4) e Fredi Washington (Fig.5), que vislumbraram o sucesso nos anos de 1920 em Hollywood por se enquadrarem no padrão de beleza dos estúdios, caíram em franco ostracismo após o Código Hays (BOGLE, 2003).



Fig. 4 - Nina Mae McKinney (1912-1967)



Fig. 5 - Fredi Washington (1903-1994)



Fig. 6 - Louise Beavers (1902-1962)



Fig. 7 - Hattie McDaniel (1895-1952)



Fig. 8 - Louise Beavers e Claudette Colbert - Imitação da vida, 1934.



Fig. 9 - Vivien Leigh e Hattie McDaniel E o vento levou..., 1936



Fig. 10 - Marlene Dietrich (1901-1992)



Fig. 11 - Jean Harlow (1911-1937)

A dimensão corporal para as atrizes negras a partir desse novo contexto será o avesso da requerida para as intérpretes brancas. Se as atrizes brancas como Claudette Colbert e Vivian Leigh terão que exibir uma pele inegavelmente clara, um corpo esguio e um rosto afilado, enquadrando-se como objetos de desejo da *mise-en-scène* fílmica, as intérpretes negras como Louise Beavers (fig. 6 e fig. 8) e Hattie McDaniel (fig. 7 e 9) encarnarão oposto: tipo de corpo arredondado, fora dos parâmetros de beleza e sedução construídos por Hollywood. Os estúdios não apenas selecionavam o padrão corporal almejado, mas fabricariam esses corpos. Louise Beavers, por exemplo, teve que fazer um regime de engorda para encarnar o estereótipo de *Mammy* (BOGLE, 2003). Os maquiadores da atriz Marlene Dietrich (fig.10) buscavam diminuir aquilo que os produtores viam como “nariz eslavo largo”, utilizando técnicas para atenuar os contornos e aproximá-los do padrão considerado caucasiano (DYER, 1997, p. 43). As atrizes loiras mais conhecidas do cinema, Jean Harlow (Fig. 11) e Marilyn Monroe, tinham cabelos escuros antes de virarem estrelas (fig. 12 e fig.

13). Como analisa bell hooks, o tingimento loiro dessas atrizes buscou transformá-las em ultra-brancas, ampliando sua distância com relação aos padrões reservados às intérpretes negras. Esses exemplos demonstram que Hollywood fabricou um tipo de brancura inalcançável, obrigando até mesmo atrizes brancas a se ajustar, ao mesmo tempo em que investiu numa imagem estereotipada da mulher negra, fechando os olhos à diversidade de corporalidades existente nessa população.

No caso dos atores negros, como Eddie Rochester (fig. 14), Bill Robinson (fig. 15) e Stepin Fetchit (fig. 16) buscou-se tipos fisionômicos distantes daquilo que se constituiu como protótipo do galã e da masculinidade encarnada por Gene Kelly ou Gary Cooper. Os filmes procuravam dotar os intérpretes brancos de virilidade, como sujeitos do desejo que, ao final do enredo, conquistavam a mocinha loira. O jogo de olhares predominante nesses filmes construía uma relação de identificação entre o espectador, a câmera e o protagonista branco que aprecia e deprecia os demais elementos da trama e transforma a atriz branca no principal objeto de desejo (MULVEY, 1999). Em contraposição, os personagens negros sofreriam um processo de desvirilização por meio da *performance* cômica.



Fig. 12 Marilyn Monroe, com cabelos castanhos (1946)



Fig. 13 - Marilyn Monroe, loira (1950)



Fig. 14 - Eddie Rochester (1905-1977)



fig. 15 - Bill Robinson



Fig. 16 - Stepin Fetchit (1902-1985)



Fig. 17 - Lena Horne (1917-2008)

As tramas dos filmes, por sua vez, reforçavam os tipos de corpos que teriam acesso à dimensão afetivo-sexual: os brancos e as brancas, os primeiros como sujeitos e as segundas como objetos do desejo. Em contraposição, os negros e negras seriam privados da dimensão amorosa e erótica, visto que seus únicos objetivos nos enredos seriam potencializar pelo contraste as virtudes das personagens brancas, fazendo emergir seu poder de conquistar os objetivos almejados no final do filme.

O espaço e o tipo de corpo oferecido aos atores e atrizes negros, portanto, tinham o propósito de retirá-los da economia do prazer do cinema hollywoodiano, uma vez que tais filmes eram majoritariamente voltados para um espectador branco que não poderia sentir desejos interracialis. A fabricação de corpos negros e brancos como antagônicos sinaliza o modo pelo qual o tabu da miscigenação se internalizava em diferentes níveis do cinema, buscando conformar noções de raça, corpo, gênero e sexualidade que mantivessem intacto o modelo de pureza racial norte-americana.

Vale lembrar, entretanto, que nem todos os Estados haviam implementado leis anti-miscigenatórias. Nova York, por exemplo, era o semeadouro de novos talentos da Broadway, que costumavam ser contratados pelos estúdios de Hollywood. Por essa razão, determinados artistas negros do Harlem puderam chegar ao cinema, após ganhar espaço nos teatros nova iorquinos. Lena Horne (fig. 17), por exemplo, atriz negra de pele clara que lhe rendeu o apelido de *Café*

au Lait ou *Bronze Venus*, fez sucesso em Hollywood nas décadas de 1940 e 1950. Mas a despeito do êxito, o circuito exibidor segregado se encarregou de restringir seu papel nesses filmes, onde ela atua somente em sequências musicais sem impacto para a compreensão do enredo e por isso passíveis de serem cortadas pelos censores locais. Este foi o caso de *Ziegfeld Follies* (1945) e *Words and music* (1948). Outras produções também utilizaram a mesma estratégia, colocando os atores negros em sequências musicais e cômicas passíveis de censura, sem que o corte comprometesse a trama, como aconteceu com o filme *Um dia nas corridas* (1937), dos irmãos Marx.

Quando os personagens negros eram integrados à trama, seus papéis eram claramente secundários, com o único objetivo de contribuir para com a sorte dos heróis brancos. A união entre brancos e negros no enredo era possível, pois a diferença no status social (patrão/branco – empregado/negro) não colocava em risco as regras da segregação racial. Quando interpretavam músicos ou *entertainers* capazes de, por alguns segundos, tomar a dianteira da *mise-en-scène*, suas aparições eram manejadas de modo a tornar-se irrelevantes para o desfecho dos enredos – logo, segregadas ao nível da trama. Em ambos os casos, a segregação se tornava um princípio formal do filme, buscando desvincular uma identificação permanente do espectador com os personagens afrodescendentes.

Malgrado o peso do Código Hays por sobre a produção cinematográfica, produtores e diretores liberais buscariam abordar o tema da miscigenação e do racismo, especialmente no pós-guerra, quando a ideia de raça e o racismo começam a ser questionados de modo mais incisivo por intelectuais, instituições e organizações internacionais, como a UNESCO¹⁴. No entanto, filmes como *Imitação da Vida* (1959), *Lost Boundaries* (1949), *O barco das ilusões* (1929 e 1936) e *Pink* (1949) adotaram intérpretes brancos para encarnar o personagem que realizaria o *passing* no decorrer da trama. A estratégia era lidar com um tópico tabu, mas sem que espectador se identificasse com um ator negro de pele clara. Voltamos à questão inicial do paper: a Warner escalou Mel Ferrer, em *Lost Boundaries*, justamente para que um ator negro não fosse o protagonista capaz de ganhar a identificação do espectador. Igualmente, Susan Kohner, de ascendência latina e judia, foi escolhida para estrelar o *remake* de *Imitação da vida* (1959). Jeanne Crain, de ascendência irlandesa e francesa, protagonizou *Pink*. Por fim, Helen Morgan, branca de cabelos escuros, foi a atriz principal nas duas versões de *O barco das ilusões*. Ainda que lidassem com um tema tabu, tais filmes procuravam repetir uma pedagogia com grande didatismo: reforçavam como os negros que passavam por brancos eram castigados no final. A única exceção é *Pink*, mas trata-se de uma exceção que confirma a regra: a protagonista tem um final feliz porque decide afirmar sua origem negra, rejeitando o pretendente branco.

Para finalizar esse artigo, gostaria de comentar um pouco sobre o diálogo travado entre a cinematografia segregada de Hollywood e o cinema brasileiro dessa época. Na década de 1930, por via de incentivos da ditadura Vargas e também da entrada de capital norte-americano, criam-se estúdios como *Cinédia*, *Brasil Vita Filmes* e *Sonofilmes* no país. Entre 1930 e 1935, tais empresas quase não escalarão atores negros para atuar em suas tramas. Pedro

¹⁴ Convém lembrar, que a UNESCO reúne diversos especialistas, dentre os quais Claude Lévi-Strauss, Costa Pinto e Franklin Frazier, entre outros, para reafirmar uma conclusão comum entre os cientistas: “all men belong to the same species, *homo sapiens*” (UNESCO, 1950, p. 5).

Lima, um dos idealizadores da *Cinédia*, apresenta a miss Brasil de 1929 como potencial atriz de cinema em Hollywood, deixando claros os parâmetros que marcavam o projeto cinematográfico nacional naquele momento: “Os americanos, o povo, se convencerá que os habitantes do maior paiz da America não são pretos, e que a nossa civilização, afinal de contas, é iguaisinha a delles...” (LIMA, P. *Cinearte*, maio de 1929). Apesar das diferenças de classificação racial entre os dois países, os estúdios brasileiros, tal como os hollywoodianos, buscaram um ideal de beleza branco. De 1935 a 1940, atores negros como Grande Otelo (fig. 18) e Chocolate passam a ser incorporados nos filmes, mas tal como acontece em Hollywood, seus papéis não interferem no desfecho da trama. Nesse sentido, o cinema brasileiro do período segue a segregação como princípio formal. Apenas a partir de 1940, quando a *Atlântida* inaugura sua produção com um filme sobre a biografia de Grande Otelo, outros estúdios, como a *Cinédia*, passam a conferir um tratamento diferente aos atores e atrizes negros que ganham, por vezes, papéis importantes para o desfecho das tramas, ainda que estereotipados. Entretanto, se a figura da “mulata” era fundamental nos teatros de revistas, local de onde provieram os principais artistas de cinema da época, no cinema ela será incorporada tardiamente em meados da década de 1950, possivelmente por conta da ausência dessa figura em Hollywood.

Malgrado a forte presença do cinema hegemônico hollywoodiano na cinematografia brasileira, haveria traduções locais dos personagens negros, visto que eles encarnaram sobretudo malandros que, ao mediarem os espaços de ordem e desordem (CANDIDO, 1993), moviam a trama¹⁵. Se em Hollywood, a miscigenação é tratada como tragédia, os filmes da *Cinédia* e da *Atlântida* abordaram a temática inter-racial de maneira cômica (fig. 19)¹⁶.

Este artigo procurou sinalizar o modo como a interação entre a segregação racial e o cinema dessa época construiu noções de raça, corpo, gênero e sexualidade, negando uma série de possibilidades aos atores e personagens afrodescendentes. Frente a isto, como lembra bell hooks (1992) é preciso adotar uma postura de desconstrução crítica do cinema através do “olhar oposicional”, que possibilita recolocar a presença de negros e negras nesses espaços onde as suas existências foram recusadas e “invite us to see film ‘not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are’” (idem, *ibidem*, p. 131).

¹⁵ As questões apresentadas aqui, são analisadas de maneira mais aprofundada em minha tese de doutorado, especialmente no que se refere às relações entre a forma cinematográfica hollywoodiana e a brasileira, através da trajetória de Grande Otelo.

¹⁶ Isso não significa que a situação dos atores negros e a representação da população negra era melhor no cinema brasileiro do que em Hollywood. Vale lembrar que grandes estúdios como a Warner Bros., FOX, entre outros fizeram filmes voltados para o público negro com o elenco composto apenas de afrodescendentes, algo que não ocorreu no Brasil. Além disso, havia nos Estados Unidos um circuito alternativo de produção e exibição de filmes realizados por negros e destinados aos afro-americanos. Os filmes de Oscar Micheaux é o maior exemplo dessa produção independente.



Fig. 18 - Grande Otelo e Rodolfo Mayer (*Onde estás felicidade?* - 1939)



Fig. 19 - Dercy Gonçalves, Walter Dávila e Chocolate em *Caídos do Céu* (1946).

Referências

ABEL, Elizabeth. *Signs of the times: the visual politics of Jim Crow*. Los Angeles, University of California Press, 2010.

BALIO, Tino. *History of the American Cinema: Grande Design (1930-1939)*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

BEDERMAN, Gail. *Manliness & Civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, e Bucks: an interpretative history of blacks in American films*. New York: Continuum, 2009

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Companhia Nacional, 1965.

_____. Dialética da malandragem. In: _____ *O discurso e a cidade*. Rio Janeiro: Duas cidades, 1993: 19-54

CRIPPS, Thomas. *Slow fade to black*. New York: Oxford University Press, 1993.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. London, Routledge, 2002.

GARDNER, Gerald. *The Censorship Papers: movie censorship letters the Hays Office 1934 a 1968*. New York: Dodd, Mead & Company, 1987.

GATES JR., Henry Louis. *Thirteen ways of looking at a black man*. New York, Vintage Books, 1997.

GOWLAND, Rebecca Gowland e THOMPSON, T. *Human identity and identification*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

HARRIS, Leslie M. From Abolitionist Amalgamators to "Rules of te Five Points". In: HODES, Martha. *Sex, Love, Race: Crossing Boundaries in North American History*. New York: New York University Press, 1999: 191-212.

HOOKS, Bell. *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*. In: _____ *Black Looks: rance and representation*. Boston: South End Press, 1992, 115-131.

LHAMON, W. T. *Raising Cain: blackface performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

LINDFORS, Bernth. *Africans on Stage: studies in ethnological show business*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

LOTT, Eric. *Love and Theft: blackface minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press, 1995.

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MIZEJEWSKI, Linda. "Beatiful White Bodies". In: COHAN, Steve. *Hollywood Musicals*. Nova York : Routledge, 2002: 183-193.

PAINTER, Nell Irvin Painter. *The history of white people*. New York, W. W. Norton, 2010.

RICHARDSON, Betty. Film censorship. In: ABERLAD, Peter. *Censorship*. New Jersey, Salem Press, 1997.

SCHWARCZ, L. K. M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

SOLLORS, W. *Neither black, nor white, yet both*. Thematic explorations of inter-racial literature. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

HIRANO, Luis Felipe Kojima.
O olhar oposicional e a forma segregada

STAM, Robert e SPENCE, Louise. Colonialism, racism and representation. *Screen*, 24 n. 2 (jan/feb 1983).

_____ e SHOHAT, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

_____. *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp, 2008.

UNESCO. *The race question*. Paris: UNESCO Publication, 1950.