

VISÕES DO PARAÍSO: COMO O CINEMA BRASILEIRO EDUCOU OS ESTADOS UNIDOS SOBRE A QUESTÃO RACIAL NO BRASIL

VISIONS OF PARADISE: HOW BRAZILIAN CINEMA EDUCATED THE UNITED STATES ABOUT THE RACIAL ISSUE IN BRAZIL

Benedito Dielcio Moreira

Doutor em Educação pela Universität Siegen, na Alemanha. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador associado da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (Ecco/UFMT). Jornalista. *E-mail*: dielcio.moreira@gmail.com

Elaine P. Rocha

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), mestra em História Cultural pela University of Pretoria (África do Sul). Professora associada do Departamento de História e Filosofia da University of the West Indies (UWI/ Barbados) e coordenadora da área de História da América Latina da UWI. Historiadora. *E-mail*: elaine.rocha@cavehill.uwi.edu

Resumo: A imagem internacional do Brasil foi forjada durante o século XX por meio do cinema e da música apresentados no exterior. Como os Estados Unidos detinham um papel de liderança na produção cinematográfica e musical, o país teve grande influência na opinião pública de todo o mundo. Os norte-americanos importaram Carmen Miranda, durante a Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra, como atriz, cantora e dançarina que mostrava o Brasil como um lugar exótico, com ritmos carnavalescos e um povo alegre e tolerante. Em 1959-1960, o cinema francês apresentou outro aspecto do Brasil, baseado em uma visão sobre o morro do Rio de Janeiro, com o filme *Orfeu do Carnaval*. Nesse filme, pela primeira vez há um foco na população negra de uma favela com vista para a Baía de Guanabara, onde negros pobres cantam e dançam felizes, enquanto experimentam as alegrias e tragédias do amor. O filme obteve enorme sucesso entre os norte-americanos ao mostrar o Brasil como um lugar onde a desigualdade econômica não gerava conflitos raciais. A ideia de paraíso racial apresentada nos filmes de Carmen Miranda foi revigorada em *Orfeu*. Em contraste, no início do milênio, o filme *Cidade de Deus* contribuiu para desmantelar o mito da tolerância racial e da felicidade dos negros brasileiros, em um filme

extremamente violento que mostrava parte da realidade das favelas. Os três filmes contribuíram, ao longo de 60 anos, para projetar a imagem do Brasil e educar os norte-americanos sobre essa terra distante.

Palavras-chave: Cinema. Carmen Miranda. *Orfeu do Carnaval*. *Cidade de Deus*. Paraíso racial.

Abstract: The international image of Brazil was forged during the 20th century through cinema and music presented abroad. As the United States held a leading role in cinema and music production, the country had a great influence on public opinion around the world. Americans imported Carmen Miranda, during the World War II and in the post-War period, as an actress, singer and dancer that showed Brazil as an exotic place, with carnival rhythms and a happy and tolerant people. In 1959-1960, French cinema presented another vision of Brazil, based on the hills of Rio de Janeiro, with the film *Black Orpheus*. In this film, for the first time there is a focus on the black population of a favela with a view to the Guanabara Bay. Where impoverished and happy blacks sing and dance, while experience the joys and tragedy of love. It achieved enormous success among Americans, by showing Brazil as a place where economic inequality did not generate racial conflicts. The idea of racial paradise presented in Carmen Miranda's films was reinvigorated in *Orpheus*. At the beginning of the millennium, the film *Cidade de Deus* contributed to the dismantle of the myth of racial tolerance and the happiness of black Brazilians, in an extremely violent film that showed part of the reality of the favelas. The three films contributed, over sixty years, to projecting the image of Brazil and educating Americans about this distant land.

Keywords: Cinema. Carmen Miranda. *Black Orpheus*. *Cidade de Deus*. Racial paradise.

INTRODUÇÃO

Em suas memórias, Barack Obama (2004) revelou o impacto que o filme brasileiro *Orfeu do Carnaval*, apresentado nos Estados Unidos como *Black Orpheus*, causara em sua mãe na época de seu lançamento, em 1960. Segundo ele, o filme foi a primeira produção estrangeira a que sua mãe havia assistido, aproveitando uma estadia em Chicago. Ela, ainda adolescente, havia se encantado com o filme.

O enredo era simples: o mito dos malfadados amantes Orfeu e Eurídice ambientado nas favelas do Rio durante o Carnaval, em esplendor tecnológico contracenando com o morro verde, os negros e pardos brasileiros cantando e dançando, e tocando violões como pássaros despreocupados em plumagem colorida (OBAMA, 2004, p. 124, tradução nossa).

Ao assistir ao filme com sua mãe, no início dos anos 1980, o jovem Barack viu que ela ainda se encantava com um filme que, para ele, “infantilizava” os negros:

De repente, percebi que a representação dos negros infantilizados que eu estava vendo agora na tela, a imagem inversa dos selvagens sombrios de Conrad, era o que minha mãe havia carregado com ela para o Havai todos aqueles anos antes, um reflexo das fantasias simples que tinham sido proibidas para uma garota branca de classe média do Kansas, a promessa de outra vida: calorosa, sensual, exótica, diferente (OBAMA, 2004, p. 125, tradução nossa).

Quando visitou o Brasil, pela primeira vez, em 2011, Obama voltou a se referir ao filme, ressaltando que a sua primeira lembrança do país foi ter visto o filme *Orfeu negro* com sua mãe, num discurso público no qual citou a música de Jorge Ben: “Brasil, um país tropical abençoado por Deus”. Ele mencionou também que havia visitado a favela Cidade de Deus, mas teve o cuidado de não se referir ao filme homônimo, lançado em 2002, mantendo o tom otimista que caracterizou o discurso.¹

O filme *Orfeu do Carnaval* ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes, em 1959; o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1960, nos Estados Unidos, onde também recebeu o Globo de Ouro; na Inglaterra, recebeu, em 1961, o Prêmio de Melhor Filme em Língua Estrangeira da British Academy of Film and Television Arts. Tal reconhecimento levou a uma grande divulgação para o público internacional, tornando-se popular principalmente no meio intelectual e universitário.

O filme *Cidade de Deus*, com direção de Fernando Meirelles e Katia Lund, produzido por Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos, foi lançado no Brasil em 2002 e no exterior em 2003. Foi campeão de bilheteria no Brasil, com mais de 3 milhões de ingressos vendidos, e no exterior arrecadou quase 40 milhões de dólares. A revista americana *Empire* classificou o filme como “*a blood-stained masterpiece*” (“uma ensanguentada peça maestra”).² O *website* Metacritic registrou as opiniões de vários espectadores, entre eles um certo Schimit93: “Rude, cru, brutal, intenso, lindo, poderoso”. O filme foi classificado entre os dez melhores filmes do ano, por importantes jornais dos Estados Unidos, nomeado para o Oscar nas categorias: Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Diretor, Melhor Cinematografia, Melhor Edição de Filme. Recebeu o Prêmio de

1 Discurso disponível em: <https://tv.estadao.com.br/politica,presidente-obama-discursa-no-rio-de-janeiro-integra-em-ingles,237829>. Acesso em: 10 abr. 2022.

2 Mais informações estão disponíveis em: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/city-god-review/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

Melhor Filme Estrangeiro da British Academy Film Awards, sendo indicado para vários outros prêmios internacionais, totalizando 19 no exterior.

Cidade de Deus e *Orfeu do Carnaval* apresentam ao espectador a vida dos negros nas favelas do Rio de Janeiro, porém de maneiras opostas: enquanto *Orfeu* é um filme trágico, porém romântico e cheio de alegrias, *Cidade de Deus* escancarou a violência da favela, a pobreza, a exclusão racial para uma audiência escandalizada. Emoções opostas, abordagens diferenciadas, os dois filmes educaram o público internacional sobre o Brasil e as relações raciais. Para o público estrangeiro que assistiu a esses filmes, o Brasil é o Rio de Janeiro. Os intelectuais otimistas e curiosos pela doce vida dos negros e pardos nos anos 1960 foram substituídos por intelectuais perplexos com a desigualdade e a violência do início do século XXI.

IMAGEM E EMOÇÃO

As imagens sempre acompanharam os passos da humanidade. Das figuras nas cavernas às pinturas, às estátuas, à fotografia, ao cinema, à televisão e às imagens digitais. De um modo ou de outro, tinham e têm uma função pedagógica, atuam como ferramentas de ensino e aprendizagem, mas também de adoração e submissão, são possuidoras de uma potência capaz de estremecer em emoções um corpo: um adolescente tremendo diante de seu ídolo, devotos em êxtase diante de uma imagem religiosa tida com o poder de operar milagres, mães e pais diante de uma fotografia de um filho perdido ou mesmo estrangeiros encantados com um Brasil exótico, alegre, cantado e propagado por Carmem Miranda; multirracial, mas pacífico, harmonioso, sem diferenças e confrontos, pura poesia, como em *Orfeu do Carnaval*; ou um violento, irracional, com as vísceras da exclusão, da pobreza, da ausência de Estado e da concentração de renda em pequena parcela dos mais de 200 milhões de habitantes, expostas em *Cidade de Deus*. Como já dito, *Orfeu do Carnaval* e *Cidade de Deus* são os dois filmes que discutimos neste texto.

Os primeiros usos políticos das imagens capturadas em fotografias surgiram praticamente ao mesmo tempo que a tecnologia da fotografia se desenvolvia, durante a Guerra Civil Americana (1861-1865). A princípio, essa arte estava centralizada nos retratos, para os quais o objeto fotografado posava, imóvel, enquanto a sua imagem era capturada pelo fotógrafo. Porém, durante a guerra, fotógrafos passaram a visitar os campos de batalha e mesmo a se locomover neles, capturando imagens do conflito que passaram a ser divulgadas pelos jornais e almanaques da época, mobilizando a opinião pública. As fotos dos campos de batalha e dos acampamentos de soldados mostravam imagens consideradas feias: soldados feridos, cadáveres, membros amputados, lama e sujeira (GOMES, 2009; ROBERTSON; KAGAN, 2013).

O desenvolvimento da fotografia teve grande impacto no jornalismo. A partir das últimas décadas do século XIX, jornais, revistas e almanaques de vários países passaram a fazer uso do jornalismo fotográfico como forma de enfatizar ideias e influenciar a formação de opinião. Desde então, a relação entre fotografia e emoção se estabeleceu. O surgimento do cinema levou adiante a proposta de registrar e manipular imagens com a intenção de emocionar o público, desde o advento do cinema mudo.

Além da emoção pura e simples, as imagens são utilizadas como meios de transmissão de informação e, nesse sentido, como recurso de educação. Assim como as fotografias da guerra influenciaram a opinião pública sobre o inimigo, o cinema manipulava informações e emoções, fosse como reportagem ou ficção. Dessa forma, o cinema teve papel importante em gerar modas, influenciar comportamentos, linguagem e opinião. Por isso esse meio de comunicação foi tão importante nos eventos políticos ligados à ascensão do autoritarismo dos anos 1930 e 1940, e na propaganda política das décadas seguintes.

Desde então, o poder do cinema em influenciar o público tem sido comprovado por seu uso na política e na educação. O recurso audiovisual, seja ele em forma de reportagem, documentário ou filme de ficção, tem um efeito transformador nas opiniões, nos sentimentos e no comportamento. Tal poder tem sido amplamente manipulado por indivíduos e instituições interessados em gerar debate, modificar ou reforçar hábitos, em transmitir perspectivas sobre fatos históricos ou mesmo chamar a atenção para problemas, sujeitos ou eventos (MORRIS, 2020).

O cinema – e posteriormente a televisão, o vídeo e a internet – também teve grande influência no desenvolvimento do turismo. Se até meados do século XX a troca de cartões-postais era a melhor forma de divulgar belas imagens de lugares exóticos, a partir do uso do filme o público passa a ser instigado pelas imagens a visitar lugares longínquos e a desenvolver ideias e emoções sobre esses lugares, mesmo que nunca os tenha visitado.

De fato, como mostrado nesse breve relato da fotografia, a imagem é uma arma de embates por ideias, crenças e ideologias, por mercados e disputas por curtidas e audiência. Não é um fenômeno dos nossos tempos digitalizados. Gruzinski (2006) mostra que, com a chegada de Cristóvão Colombo ao “Novo Mundo”, em 1492, primeiro foram destruídas as imagens dos ameríndios e depois a evangelização sustentada pelas imagens levadas pelos jesuítas. A devoção à Virgem de Guadalupe, no México, é um exemplo da potência das imagens (GRUZINSKI, 2006, p. 17): “sua efígie milagrosa, que apareceu a um índio em 1531, ainda é o ímã que une multidões, e seu culto continua a ser um fenômeno de massa que ninguém ousaria questionar, sob pena de incorrer em iconoclastia”. Fenômenos semelhantes verificamos no Brasil e em Portugal, por exemplo, com o culto à Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora de Fátima, respectivamente.

As imagens sempre representam alguma coisa. As imagens de *Orfeu*, como verá mais à frente, representam um Brasil que não era o Brasil do poeta Vinicius de Moraes, autor da peça teatral que inspirou o filme, era o Brasil filmado por um estrangeiro para encantar os olhos estrangeiros. As imagens, tanto quanto os objetos e as pessoas que elas representam, entende Wolff (2005), têm a força para provocar “emoções e paixões”: “amor, ódio, desejo, crença, prazer, dor, alegria, tristeza, esperança, nostalgia etc.”. Harari (2019, p. 10) examina a imagem de uma mão humana “de cerca de 30 mil anos atrás, na caverna de Chauvet-pont-d’Arc, no sul da França” e a interpreta como se alguém tentasse dizer: “Estive aqui”. E para demonstrar a capacidade imaginativa dos *sapiens*, a capacidade de criar coisas que não existiam, ele também mostra uma “Estatueta de marfim de um ‘homem-leão’ (ou ‘mulher-leoa’) da caverna de Stadel, na Alemanha (c. 32 mil anos atrás)” (HARARI, 2019, p. 29).

Xavier (1994) destaca que, para o cineasta russo Serguei Einsenstein, o que passa entre os planos, ou seja, a montagem, é o essencial da interação. Não apenas a montagem, mas todo o material disposto na encenação. Para Einsenstein, um filme deve provocar o pensamento do espectador e, ao mesmo tempo, reconhecer a potência das emoções. Ao mesmo tempo que um filme leva a pensar, pode levar ao choro ou ao riso. Já se sabe há tempos que a comunicação acontece no campo do receptor (SOUSA, 1995). No entanto, já é do conhecimento que há uma potência no campo emissor capaz de apresentar caminhos, como também identificar por onde os consumidores andam, que redes sociais frequentam, o que consomem, e com a ajuda de algoritmos e robôs entregar, quase que de forma “mágica”, o que os receptores estavam a procurar.

Um grupo de pesquisadores brasileiros apresentou recente estudo que mostra como alguns filmes brasileiros produzidos nos últimos 20 anos influenciaram a opinião internacional sobre o Brasil e impulsionaram o turismo estrangeiro (COSTA PERINOTTO *et al.*, 2021). Essa influência começou quando os produtores brasileiros fizeram um acordo com a Metro-Goldwyn-Mayer, em 1939, para a distribuição do filme *Banana da terra* no Brasil. Esse filme era uma comédia musical que apresentava o Carnaval brasileiro e foi a primeira aparição de Carmen Miranda vestida de baiana.

CARMEN MIRANDA

Apesar de haver nascido em Portugal e nunca ter se naturalizado brasileira, Carmen Miranda foi a primeira artista a promover o Brasil nos Estados Unidos. A cantora já tinha uma carreira promissora no Brasil, entre o rádio e os palcos, e em 1939 foi contratada para estrear um musical na Broadway. Sua apresentação causou forte impressão no público norte-americano desde sua pré-estreia em Boston.

Nos Estados Unidos, nós realmente não temos noção de todas as variações de cultura, música, etnicidade e da base educacional das Américas Central e do Sul. Para nós, é apenas um grande lugar. Mas nós éramos um país que adora novidade, ainda somos, e não podia haver nada mais novo para uma nação como a nossa que – naquele tempo – prestava um mínimo de atenção ao que acontecia do Texas para baixo. Você sabe, não dávamos muita atenção naqueles dias ao México, à América Central, e certamente não à América do Sul. [...] E aqui estava ela; essa artista brasileira incrivelmente vivaz [...] (CARMEN MIRANDA, 2008).³

O sucesso da artista brasileira extrapolou o âmbito teatral, e ela logo passou a estrelar filmes. Além disso, sua música tocava nas rádios, sua foto estava nas revistas, nas vitrines, nos anúncios comerciais. Em pouco tempo, tornou-se a atriz mais bem paga de Hollywood (SCHWARCZ; STARLING, 2018). Interessantemente, Carmen Miranda aparecia vestida em trajes muito semelhantes ao que usara em *Banana da terra*, vestia-se como uma interpretação do traje de baiana descrito por Dorival Caymmi e cantava “O que é que a baiana tem”, primeiro na peça chamada *Pelas ruas de Paris*, depois no filme *Down Argentine way*, em que ela se apresentava como si mesma, quer dizer, a cantora Carmen Miranda aparecia fazendo um *show* num filme que tinha como título a Argentina.

O samba apresentado por Carmen nos palcos não era exatamente o samba brasileiro das batucadas das décadas de 1930 e 1940. Carmen Miranda cantava num ritmo mais lento e compassado, e sua dança não tinha os requebros das afro-brasileiras, apenas um leve movimento na cintura e nos ombros. Para Chasteen (2006), sua imagem nos Estados Unidos era a da “latina quente”, apresentada como uma caricatura genérica da mulher latina, com roupas escandalosas, gesticulando muito, uma versão carnalizada da baiana.

O sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos foi recebido de forma muito positiva pelo governo brasileiro. Em pleno Estado Novo, a política de Getúlio Vargas reconhecia a importância da cultura afro-brasileira, mas continuava a ter como modelo a Europa. A artista promovia um *Brazil* exótico e uma sociedade mestiça. Segundo Schwarcz e Starling (2018, p. 429): “Ao final de cada apresentação Carmen tinha

3 No original: “*In the United States, we are really unaware of all the variations of culture, music, ethnicity, and educational background of Central and South America. To us is one big place. But we were a country that loved novelty, and we still are, and there could nothing more novel to a nation like ours that – at that time – paid very little attention to what happen bellow Texas. You know we did not pay much attention that days to Mexico, Central America and certainly South America. And here she was this Brazilian incredible vivacious performer [...]*”.

reinventado o Brasil. Um Brasil de negros, brancos e índios que era híbrido, harmonioso e feliz”.

Ela transmitia uma versão conveniente da sociedade brasileira, muito ao gosto do governo Vargas, ao mostrar um samba mais suave, apresentar-se como brasileira, ainda que fosse portuguesa, com a pele muito clara e olhos verdes. O Bando da Lua, que a acompanhava, era composto por músicos que, no Brasil, estariam classificados como brancos ou pardos. Segundo Káritza Bernardo de Macedo (2020, p. 265-266):

Embora fosse de nascimento português, origem que eventualmente seria exposta, era também branca, de olhos verdes e muito atraente, o que agradava o paladar visual eurocêntrico que predominava na mídia e no cenário musical daquele contexto. Antes mesmo de se tornar a baiana estilizada, foi seduzindo tanto o público como o governo com seu carisma e seus sambas “nacionalistas” [...]. Aos olhos da mídia e do governo brasileiro, ela teria a missão de difundir no exterior o samba e a cultura brasileira. Todavia, há de se considerar que, ao encarnar uma baiana branca, de certa forma Carmen Miranda higienizava a cultura afro-brasileira para o circuito midiático daquele momento e incorporava a imagem considerada “ideal” para uma embaixadora da cultura nacional.

Assim, os Estados Unidos começavam a aprender sobre o Brasil como um país exótico, multicolorido, multirracial, de gente alegre e festiva. Ainda no período da política de boa vizinhança, inaugurado por Franklin Roosevelt, os norte-americanos queriam o Brasil como aliado na Segunda Guerra Mundial e como parceiro econômico. A política de boa vizinhança incluía cooperação cultural e a promoção de um novo tipo de diplomacia, de modo a fomentar a cultura norte-americana nos países-alvo, utilizando a música e o cinema como meios de contribuição. No caso do Brasil, Vargas tinha grande interesse em lançar uma imagem positiva do país no âmbito internacional, criando uma identidade brasileira marcada pela alegria e pelo otimismo.

Em 1941, representantes dos Estúdios Disney visitaram o Brasil, e entre eles estavam desenhistas e roteiristas que observaram as cidades do Rio de Janeiro e de Salvador e tomaram notas sobre elas. O resultado foram os filmes *Alô, amigos (Saludos, amigos)*, lançado em 1943, e *Você já foi à Bahia? (The three caballeros)*, lançado em 1945. Nos dois filmes, Aurora Miranda, irmã de Carmen, aparece vestida de baiana e cantando o samba, no mesmo estilo que sua irmã (SCHWARCZ; STARLING, 2018). Dessa forma, o público infantojuvenil também era educado sobre o Brasil, e a imagem de Carmen Miranda associada ao país ganhava maior popularidade.

É importante notar que a visão do Brasil projetada por Carmen Miranda e pelos filmes de Disney estavam em concordância com a tese apresentada por Gilberto Freyre, que estudou em universidades norte-americanas na década de 1920 e foi professor temporário na Universidade de Stanford, em 1931. Em 1946, o livro *Casa-grande & senzala* foi traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos. A descrição de Freyre de uma sociedade miscigenada biológica e culturalmente fortaleceu a imagem do Brasil como paraíso racial.

É possível que o sucesso de Carmen Miranda e da obra de Gilberto Freyre tenham influenciado a elaboração de um amplo projeto de pesquisa para investigar as relações raciais no Brasil, patrocinado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), aprovado em sua Assembleia Geral em 1950. Certamente não estamos minimizando o papel do antropólogo brasileiro Arthur Ramos, que idealizou o projeto enquanto ocupava o cargo de diretor do Departamento de Ciências Sociais da Unesco, mas especulamos a possibilidade de a recente visibilidade do Brasil no rádio, no cinema e nas revistas haver influenciado os votos dos membros daquela assembleia na aprovação do projeto.

O projeto da Unesco surge no contexto do pós-guerra, quando os horrores do Holocausto ainda estavam sendo revelados, assim como as políticas racistas dos Estados Unidos e da África do Sul, além das práticas colonialistas de discriminação racial que prevaleciam em outros países. Esse contexto desafiava os ideais das Nações Unidas em promover a paz e a concórdia. O Brasil foi escolhido por causa da crença geral, no âmbito internacional, de que a sociedade brasileira, sendo multirracial, havia desenvolvido relações de cooperação e convivência harmoniosa entre as diferentes raças. Existia o interesse em saber como isso havia sido possível, de entender o modelo dessa convivência para aplicá-lo em sociedades marcadas por conflitos raciais. A pesquisa se desenvolveu nos anos 1951 e 1952, e dela participaram, em ampla colaboração, intelectuais brasileiros e estrangeiros. Segundo Marcos Maio (1999, p. 151):

De fato, havia dentro da organização uma imagem positiva do país em matéria racial. Numa época em que a Unesco procurava tornar inteligível o genocídio nazista, no intuito de impedir que o fenômeno viesse a repetir-se, a instituição assumiu como um dos seus principais objetivos criticar e, com isso, eliminar a validade científica do conceito de raça. Neste caso, o Brasil apresentava-se como um “laboratório socioantropológico” privilegiado para desqualificar a importância conferida aos constructos raciais em nome da promissora experiência de miscigenação e assimilação.

Ainda que o desenvolvimento das pesquisas – que incluiu diferentes cidades brasileiras para as quais os estudiosos se mudaram e viveram por algum tempo para melhor observar a realidade – tenha indicado a existência de racismo, o tom otimista sobre o Brasil prevaleceu no relatório final, mesmo que fosse contraditório com os dados apresentados. Os resultados começaram a ser publicados ainda em 1951 (MAIO, 1999). O sociólogo Florestan Fernandes, ao escrever, em 1959, o prefácio para a publicação de *Cor e mobilidade social em Florianópolis*, que trazia os resultados das pesquisas de dois participantes do projeto da Unesco, Fernando Henrique Cardoso e Octavio Ianni, ressaltou a existência de desigualdades raciais.

Diante do processo avassalador de desenvolvimento econômico, urbanização e mobilidade social que chega ao auge na era JK, e convicto de que as desigualdades raciais são um “problema nacional”, Florestan alerta para os possíveis efeitos perversos da ausência de parâmetros socioculturais que regulem a expansão desenfreada do capitalismo no Brasil, lacuna essa que impediria uma verdadeira reforma social à brasileira. Nesse sentido, o sociólogo reconhece aspectos positivos da sociabilidade no campo das relações raciais e revela a condição paradoxal da convivência do racismo com o mito da democracia racial, tendo em vista a relevância dos aspectos culturais que se apresentam no jogo das relações sociais (MAIO, 1999, p. 154).

Dos estudos patrocinados pela Unesco, derivaram-se outros projetos de pesquisa sobre o mesmo tema, e uma importante produção sobre o tema das relações sociais no Brasil foi publicada durante a década de 1950. Carmen Miranda faleceu nos Estados Unidos, em 1955, causando grande impacto na mídia internacional e nacional. Após a sua morte, sua influência continuou a se desdobrar e sua imagem continuou a ser associada à imagem do Brasil carnavalesco e alegre. Nesse período, o samba dava lugar a uma bossa nova, passando a ser mais lento, incorporando elementos do jazz e de outros estilos. Era a miscigenação cultural brasileira agindo mais uma vez, reforçando a proposta harmoniosa da cooperação entre brancos e negros. A imagem de paraíso racial persistia, e foi por isso que muitos intelectuais vieram ao Brasil nos anos seguintes, entre eles Marcel Camus.

ORFEU DO CARNAVAL

Em 1956 Vinicius de Moraes, em parceria com o Teatro Experimental do Negro (TEN), colocou em cartaz a peça de sua autoria *Orfeu da Conceição*, que combinava a mitologia grega, o samba e a vida nas favelas do Rio de Janeiro. A peça participou de um concurso no Rio de Janeiro em 1953, sem êxito, e mesmo antes da estreia da peça,

no Teatro Municipal, em 1955, Vinicius de Moraes já havia dado início a conversas com Sacha Gordine e outros contatos na França e na Itália para a adaptar sua peça para o cinema. Quando o filme *Orfeu do Carnaval* (*Black Orpheus*) foi lançado, em 1959, bateu recorde de bilheteria em Paris, com 536.836 ingressos vendidos em um só cinema (MANCHETE, 1960). A produção franco-italo-brasileira, com a direção do francês Marcel Camus, não aproveitou os atores profissionais brasileiros que haviam participado do elenco da peça no TEN, com exceção de Léa Garcia, preferindo recrutar celebridades negras como o atleta Adhemar da Silva e o jogador de futebol Breno Mello. Apostou em diálogos simples, na música suave da bossa nova e na fotografia, enfatizando o roteiro mais nos elementos fantásticos do Carnaval e numa versão romantizada da favela carioca do que na tragédia de Orfeu, como escrita por Vinicius de Moraes. Mesmo assim, foi um grande sucesso de público, principalmente fora do Brasil. Conforme explica Tunico Amancio (2010, p. 135-136):

Por conta de sua projeção internacional, o filme de Marcel Camus é lembrado até hoje como um dos mais apaixonados – para o bem e para o mal – olhares no cinema estrangeiro sobre a realidade brasileira. Nele vai sobressair a paisagem carioca, e, nela, a implicação de uma comunidade negra disposta em uma sociedade branca sem conflitos raciais, uma população tomada pela música, uma cidade solar e pujante, com os traços de uma modernidade ainda incipiente. E, atravessando a trama, uma clássica história de amor. Esses valores, que de cara fizeram a alegria de milhares de espectadores por todo o mundo, escondem outras possibilidades de leitura e outras conformações imaginárias a partir do que eu já chamei de efeito-afetivo Brasil [...].

O norte-americano John Krich (1993) fala sobre o impacto que o filme teve em sua imaginação, ao mostrar um lugar onde os mais pobres tinham uma vista maravilhosa. Ao explicar para leitores norte-americanos, ele diz que no filme as crianças brasileiras eram mostradas descalças nas favelas, onde faziam o sol levantar a cada manhã ao som do violão. Como afirmou Tiago Mata Machado (2001), Camus aprendeu por meio da música de Vinicius de Moraes que, no Brasil, “a felicidade do pobre parece a grande ilusão do Carnaval”. O deus grego Orfeu, na versão de Vinicius (depois adaptada para o cinema), é o cantor dos imortais, e o morro onde mora é o seu Olimpo, do qual ele desce para buscar Eurídice no inferno que é o caos da cidade pós-Carnaval. Ele vai adiante ao afirmar que “nenhum outro filme estrangeiro reforçou tanto a imagem clichê do Brasil exótico quanto o de Camus” e que o filme *Orfeu do Carnaval* é o clássico da “macumba para turista” (MACHADO, 2001).

Myrian Sepúlveda dos Santos (2001) reforça esse argumento ao afirmar que o filme reflete a idealização estrangeira sobre os brasileiros e seus costumes, no formato de um conto de fadas apresentado num cenário que enfatiza a beleza natural do Rio de Janeiro, ressalta a música brasileira e romantiza a vida de pessoas pobres e negras, moradoras dos morros cariocas. Acima de tudo, *Orfeu do Carnaval* reforça o mito da democracia racial. Porém, Santos (2001) acrescenta que o fato de todo o elenco do filme ser composto por atores negros foi visto como algo revolucionário em 1959-1960.

Na época do filme *Orfeu do Carnaval*, o momento histórico do Brasil era de otimismo. A construção de Brasília, a geração de empregos em decorrência da entrada das indústrias multinacionais, o desenvolvimento da Petrobras e o surgimento da bossa nova eram alguns dos fatores ligados a uma onda otimista que tomou conta do país e foi explorada pelo governo de Juscelino Kubitschek. No panorama mundial, os Estados Unidos viviam a luta pelos direitos civis e pela dessegregação da educação pública; e na África do Sul, a luta contra o *apartheid* se radicalizava. Isso fazia com que a ficção do Brasil como um país onde era possível ser pobre, negro e feliz, numa sociedade sem conflitos raciais, gerasse uma ilusão de conforto, e a esperança de que um mundo melhor era possível. Inegavelmente, o filme foi a introdução dos norte-americanos à cultura brasileira (GAN, 2014).

Quarenta anos depois, um outro filme, dessa vez uma produção genuinamente brasileira, com elenco brasileiro composto por brancos, pardos e negros, iria mostrar para o mundo a realidade da favela carioca, mas sem nenhum romantismo ou otimismo.

CIDADE DE DEUS

Paulo Lins escreveu um livro sobre o dia a dia numa favela carioca que não fica no morro, que não tem vista para o mar e que não é famosa por sua música ou escola de samba. Publicado pela primeira vez em 1997, o livro *Cidade de Deus* se compõe de várias histórias que foram de alguma maneira parte da experiência do autor como morador daquele bairro de periferia do Rio de Janeiro. É uma história sobre crianças e adolescentes que vivem às margens da grande cidade, enfrentam a pobreza e a exclusão, e convivem diariamente com a violência policial, do tráfico de drogas e das gangues de criminosos.

Lançado no cinema em 2002, o filme mostra com vívidas cores que o Brasil está longe de ser o paraíso racial. Paradoxalmente, apesar de o nome do bairro ser Cidade de Deus, o filme mostra claramente que aquela população vive num inferno inescapável. Enquanto *Orfeu do Carnaval* se desenvolvia num universo de deuses gregos, em *Cidade de Deus* a população afrodescendente e pobre da periferia se mostra abandonada pelos deuses. Diferentemente da produção de *Orfeu do Carnaval*, que contratou

membros da comunidade apenas para papéis secundários ou de figurantes, a maior parte dos protagonistas de *Cidade de Deus* era composta de moradores de favelas.

Para fazer “*Cidade de Deus*”, mais de 60 atores principais, 150 secundários e 2.600 figurantes (a maior parte de crianças e adolescentes) foram recrutados pelos realizadores do filme.

A ideia, desde o início, era ter no elenco atores não profissionais, que foram escolhidos nas comunidades cariocas. Para isso, Guti Fraga, diretor do grupo *Nós do Morro*, da favela do Vidigal (zona sul do Rio), foi chamado pela produção. Seu grupo tem mais de 300 alunos que trabalham com teatro, literatura, cinema, música, dança e interpretação.

Foram feitas várias seleções, oficinas de atuação e preparação na Fundação Progresso, antigo símbolo da boemia no bairro da Lapa. Participaram pessoas da Rocinha, do Cantagalo, do Chapéu da Mangueira, do Dona Marta, do Vidigal e da própria *Cidade de Deus* (ATORES VÊM DOS MORROS E PASSARAM POR OFICINA DE ATUAÇÃO, [2002?]).

O filme lançou alguns daqueles atores no mercado de trabalho em cinema e televisão, além de chamar a atenção para os projetos sociais que vinham crescendo nas comunidades carentes do Rio de Janeiro e que incluíam cursos de dança, fotografia, filme e interpretação direcionados àquela população.

Em 1996, Michael Jackson lançou um videoclipe gravado em Salvador e no Rio de Janeiro, que denunciava a violência e a exclusão racial na letra da música “*They don’t care about us*”. Naquele mesmo ano, Jesse Jackson visitou o Brasil e discutiu as barreiras do racismo em suas entrevistas, chegando a pressionar por ações afirmativas para amenizar a situação (ROCHA, 2019). A situação brasileira quanto às relações raciais já havia sido desmascarada internacionalmente nas décadas anteriores, mas foi em 2001, na Conferência Mundial contra o Racismo, promovida pela Unesco, na África do Sul, que o mundo ouviu múltiplas denúncias de racismo no Brasil. Naquele início de milênio, a internet era uma realidade, e as notícias se espalhavam rapidamente pelo mundo inteiro.

De acordo com Diken (2004), o filme *Cidade de Deus* causa impacto na audiência por mostrar a realidade como ficção. A favela é apresentada como um labirinto de ruas e paredes, alienada da cidade, e seus moradores correm, matam e morrem nesse labirinto. O enredo evidencia a violência sem indicar uma justificativa moral que possa oferecer um certo conforto emocional. O filme suscitou críticas nos Estados Unidos, que acusaram os diretores de retratar negros violentos e membros de gangues, e reforçar o discurso de racistas brancos.

Apesar da violência retratada, seguindo o sucesso de *Cidade de Deus* no exterior, turistas estrangeiros passaram a ter a oportunidade de fazer passeios turísticos pela favela carioca, mas não na Cidade de Deus, e sim na Comunidade do Vidigal ou na popular Rocinha. Segundo Bianca Freire-Medeiros (2011), nenhum outro filme atraiu mais a atenção dos estrangeiros para as favelas e as vidas dos favelados que *City of God*. Tal turismo gira em torno de duas favelas consideradas mais atraentes por terem vista para a Baía de Guanabara: o Vidigal, que fica em Ipanema, e a Rocinha, entre São Gonçalo e o Leblon. Freire-Medeiros (2011, p. 22) afirma que um guia lhe disse que “não leva turistas para a Cidade de Deus porque é uma comunidade muito ‘feia’”. A autora vai além ao indicar que o filme inspirou o debate – do qual participaram líderes de movimentos sociais, ativistas e residentes de várias comunidades, estudantes universitários, representantes do governo, artistas e outros – sobre a favela, a vida nas metrópoles brasileiras, o tráfico de drogas e a violência (FREIRE-MEDEIROS, 2011). Estudiosos do Brasil e do exterior tomam o filme como base para discutir a violência, a exclusão e o tráfico de drogas no Brasil; de modo geral, o filme se tornou referência para *Brazilian Studies* nas universidades estrangeiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes tidos como exóticos, ingênuos e inocentes escamoteavam uma realidade que poucos queriam ver. Mas essa fase do cinema passou, diz Bazin (1991). Do Brasil, a alegria colorida de Carmen Miranda, em vários filmes, e o carnavalesco romântico de *Orfeu do Carnaval*, entre outros, transmitiram imagens de um paraíso tropical. Se nos filmes de Carmen Miranda o exótico era o “samba civilizado” ao gosto dos gringos, dançado por uma senhorita branca vestida de maneira carnavalesca, com um turbante decorado com frutas, em cenários onde não aparecem negros, em *Orfeu do Carnaval* pessoas negras, ainda que empobrecidas e marginalizadas, eram absolutamente felizes, contentes com seu *status*, dançando o samba, batucando e tocando o violão, sem maiores preocupações com a precariedade em que viviam.

Ao tratar da “decadência” do filme exótico, Bazin (1991, p. 34) fala de “uma busca cada vez mais descarada do espetacular e do sensacional. Já não basta caçar o leão, se ele não come os carregadores”. O autor traz dois exemplos que marcaram o mito de uma África de animais e selvagens: *L’Afrique vous parle* e *Trader horn*. No primeiro, “um negro é devorado por um crocodilo”, e, no segundo, um negro é atacado por um rinoceronte. Para Bazin (1991), não importa se a cena de um ataque é um truque. Para ele, verdadeira ou não, a intenção é a mesma. Nesse sentido, o exótico contém o trágico e a violência.

O cinema, para Correa (2021, p. 279), permite experiências estéticas: “como o ato de fruir um filme, criam em nós subjetivações, possibilidades de vida, de modos de

existência”. Segundo o autor, olhar é um exercício de poder. De fato, ver não é apenas uma “orientação prática” no cotidiano, é muito mais, diz Arnheim (2002, p. 36):

[...] ao olhar para um objeto nós procuramos alcançá-lo. Com um dedo invisível movemo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrimos suas superfícies, traçamos seus contornos, exploramos suas texturas.

Correa (2021) faz uma correlação entre o ato de ver e a sua condição ativa de atrair outros olhares para refletir sobre a invisibilidade do negro, que nega o seu olhar para não se expor. No entanto, “a suposta segurança de ser invisível é uma subjetivação coletiva inconsciente por sede de liberdade” (CORREA, 2021, p. 281). De fato, como não há recepção passiva, há tanto a aceitação de uma ficção como verdade quanto diferentes manifestações de rebeldia, de insurgência, daquele que “sente o cinema à cor da pele. Ansioso por se tornar protagonista de seu próprio processo de emancipação” (CORREA, 2021, p. 281). O cinema é também um espaço de enfrentamentos.

Para Prudente (2021), na chanchada brasileira a indústria cinematográfica se beneficiava do colonialismo cultural para aviltar “a imagem do africano, do ameríndio, do asiático”, fortalecendo com isso o mito do branco superior. Foi no Cinema Novo, segundo o autor, que o negro foi reconhecido e adquiriu centralidade. O negro olha para o espectador como diretor, ator, produtor, sem o temor de ser olhado. Mas o Cinema Novo não teve grande público fora do Brasil, uma evidência de que o olhar estrangeiro continuava, entre 1950 e 1970, a buscar o exótico fora de suas fronteiras.

O comportamento hoje verificado no uso de celulares e *tablets* de receber uma imagem e imediatamente compartilhar, como se com a imagem viesse um comando ordenando o compartilhamento, é entendido por Gallo (2015, p. 18) como um gesto irrefletido: “Ninguém pensa para obedecer uma ordem; se pensar, não obedece”. Com esse raciocínio, assumindo, como o autor mesmo diz, os pressupostos da “ideografia dinâmica”, de Pierre Lévy, a imagem pode ser também uma palavra de ordem, algo que se aceita sem reflexão. Vemos, damos como certo e não buscamos o contraditório. Mas há também, diz o autor, a imagem-sensação, uma junção do sentimento com o pensamento: “E nessa afecção, mobilizam-se as potências do pensamento” (GALLO, 2015, p. 24). Marcondes Filho, no conjunto de sua obra sobre a nova teoria da comunicação, um esforço de mais de 20 anos de reflexão sobre as teorias de comunicação, entende que a comunicação somente se dá quando a afecção leva a uma transformação, quando o receptor é sacudido. Se isso não ocorre, há apenas informação e sinalização.

De acordo com Almeida e Boaro (2021, p. 52), a linguagem cinematográfica contém muitas outras linguagens, com uma “longa tradição de transmitir cultura por meio de histórias, de fabulações, parábolas, alegorias, metáforas e estados poéticos...”. Para eles, a narrativa do cinema tem a sua “dimensão educativa”. Assim como outras manifestações artísticas, coloca à disposição dos receptores um conjunto de histórias, conhecimentos, valores e crenças. No entanto, imagens comuns, repetidas, como “força da repetição, naturalizam certas visualidades, certas perspectivas, certos modos de olhar” (ALMEIDA; BOARO, 2021, p. 52). Um cinema educativo, pedagógico, é aquele que leva a reflexões, enfrentamentos.

Cidade de Deus é uma ficção da realidade nua e crua da vida brasileira nas favelas, ainda que para muitos a imagem do jovem negro marginalizado, criminoso e extremamente violento perpetue o estereótipo do negro bandido. Em *Cidade de Deus*, a ilusão de uma possível felicidade e um contentamento na marginalidade dos negros brasileiros está desfeita. A realidade é dura, crua e violenta. O sonho do paraíso racial é demolido.

O cinema, como educador e formador de opinião pública, pode produzir efeitos informativos, como também pode reforçar ou promover mentiras. O que é visto pode virar verdade, a depender do que olha e como se olha, também dependendo do que se mostra ou se oculta, e de quando tais imagens e mensagens são vinculadas. O cinema político de Joseph Goebbels teve grande importância na promoção de ideias nacionalistas na Alemanha, ressaltando o patriotismo e o orgulho germânico. Hoje em dia, o mesmo cinema é estudado como exemplo da propaganda nazista, portanto como algo negativo. As imagens manipuladas de *fake news*, por exemplo, circulam nas redes sociais como se fossem verdades. *A guerra dos mundos*, de Orson Welles, um programa radiofônico levado ao ar em 1938 e apresentado como suposta notícia extraordinária, causou pânico em milhões de pessoas nos Estados Unidos. Mesmo se explicando depois que se tratava de uma brincadeira, segundo Meditsch (2008), em artigo disponível na biblioteca da Universidade da Beira Interior, de Portugal, o episódio ficou marcado como o “pecado original” cometido pela mídia.

No caso do uso do cinema para projetar uma imagem do Brasil nas telas estrangeiras, devemos ressaltar que o sucesso e a visibilidade de Carmen Miranda foram de grande importância para a política internacional de Getúlio Vargas. Ao mesmo tempo, ela surge no período em que os Estados Unidos estão promovendo a política da “Boa Vizinhança”, procurando um maior intercâmbio cultural com as Américas, e, naquele mesmo período, Cuba, com seus cassinos e *shows*, tem uma forte influência na imaginação norte-americana sobre o que são os latinos. Os filmes estrelados por Carmen Miranda incorporam a atriz com seu forte sotaque brasileiro a dançarinas vestidas como cubanas, tocadores de maracas, e muito mais, numa verdadeira salada mista de

qualquer coisa vista como latino. Porém, a mensagem subliminar é sempre a de superioridade norte-americana, como o vizinho benevolente.

Em *Orfeu do Carnaval*, a exotividade estava no samba do morro, nos barracos, na pobreza e no Carnaval. O produtor e diretor francês colocou o Carnaval e a vista da Baía de Guanabara como elementos principais. Na visão daquele período, o negro contente é a utopia mais confortável, num mundo em que conflitos raciais se multiplicam. O Brasil daquele filme se apresenta como um lugar onde a paz pode ser possível, mas sem transformação social. Em outras palavras, os negros estão contentes em seu lugar marginal e inferior, tanto quanto os nativos de tribos africanas, apresentados em documentários também da década de 1960, dançando em volta de fogueiras.

A violência de *Cidade de Deus* não causou impacto no exterior apenas por trazer uma novidade, mas também por proporcionar uma possibilidade de o espectador assistir de perto ao desenrolar da trama violenta que ele já conhecia e que, naquele início de milênio, vinha sendo explorada pelo cinema norte-americano em relação à sua própria população negra. É a confirmação das notícias dos jornais e da internet sobre a violência no Rio de Janeiro e sobre o que acontece além da Baía de Guanabara.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R.; BOARO, J. C. A película negra: cinema africano e educação. In: PRUDENTE, C. L.; ALMEIDA, R. de (org.). *Cinema negro: educação, arte, antropologia*. São Paulo: Feusp, 2021. p. 52-65.
- AMANCIO, T. Marcel Camus ou o triste Prévert dos trópicos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 133-146, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/55493>. Acesso em: 12 abr. 2022.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. Tradução Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- ATORES vêm dos morros e passaram por oficina de atuação. *Folha Online*, [2002?]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/cidadedededeus/personagens.shtml>. Acesso em: 13 abr. 2022.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 33-41.
- CARMEN Miranda: that girl from Rio. Direção: John Cork, Lisa Van Eyssen. Los Angeles: Cloverland Productions, 2008.
- CHASTEEN, J. *Born in blood and fire: a concise history of Latin America*. 2. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2006.
- CORREA, M. A. Cinema à cor da pele: fricções, subjetividades e pulsão palmarina. *Revista Ecos: Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, v. 11, n. 2, p. 278-290, 2021. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/viewFile/3073/1738>. Acesso em: 25 mar. 2022.

- COSTA PERINOTTO, A. R. *et al.* A influência do cinema na formação da imagem internacional do Brasil. *Anagramas: Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, Medellín, v. 20, n. 39, p. 33-55, 2021. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-25222021000200033&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 abr. 2022.
- DIKEN, B. *City of God*. Lancaster, UK: Department of Sociology, Lancaster University, 2004. Disponível em: <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/diken-city-of-god.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- FREIRE-MEDEIROS, B. "I went to the City of God": gringos, guns and the touristic favela. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 20, n. 1, p. 21-34, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233082606_%27I_went_to_the_City_of_God%27_Gringos_guns_and_the_touristic_favela. Acesso em: 15 abr. 2022.
- GALLO, S. Algumas notas em torno da pergunta: "o que pode a imagem?". *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, v. 8, n. 3, p. 16-25, set./dez. 2015. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337045398003>. Acesso em: 4 abr. 2022.
- GAN, V. *Black Orpheus*: how a French film introduced the world to Brazil. *Smithsonian Magazine*, 2014. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/black-orpheus-how-french-film-introduced-world-brazil-180949956/>. Acesso em: 13 abr. 2022.
- GOMES, M. G. F. *American Civil War photography: traces of death, injury, discrimination and wreckage*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) – Universidade Aberta, Lisboa, 2009.
- GRUZINSKI, S. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1942-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HARARI, Y. N. *Sapiens: uma breve história da humanidade*. 48. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- KRICH, J. *Why is this country dancing? A one-man samba to the beat of Brazil*. New York: Simon & Schuster, 1993.
- MACEDO, K. B. de. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança. *ModaPalavra*, v. 13, n. 28, p. 257-296, abr./jun. 2020. DOI 10.5965/1982615x13272020008. Acesso em: 28 mar. 2022.
- MACHADO, T. M. "Orfeu negro", clássico da "macumba para turista", chega em DVD. *Folha Online*, 12 set. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u318.shtml>. Acesso em: 12 abr. 2022.
- MAIO, M. C. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 14, n. 41, p. 141-158, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69091999000300009>. Acesso em: 14 abr. 2022.

- MANCHETE, Rio de Janeiro: Bloch Editores, edição 406, p. 34, 30 jan. 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=edi%C3%A7%C3%A3o%20406&pagfis=31991>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- MEDITSCH, E. O pecado original da mídia: o roteiro de A Guerra dos Mundos. 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/3269816/O_pecado_original_da_m%C3%ADdia_o_roteiro_de_A_Guerra_dos_Mundos. Acesso: 15 fev. 2023.
- MORRIS, S. How movie impact our societies. *Multilingual Magazine*, 2020. Disponível em: <https://multilingual.com/how-movies-impact-our-societies/>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- OBAMA, B. *Dreams from my father: a story of race and inheritance*. New York: Three Rivers Press, 2004.
- PRUDENTE, C. L. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. *Educação e Pesquisa*, v. 47, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/DzqQR53y4s9gZbNH7NGjtWN/#>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ROBERTSON, J.; KAGAN, N. *The untold Civil War: exploring the human side of war*. Washington, DC: National Geographic, 2013.
- ROCHA, E. P. *Milton Gonçalves: Memórias históricas de um ator afro-brasileiro*. São Paulo: Emanuscrito, 2019.
- SANTOS, M. S dos. Black Orpheus and the merging of two Brazilian nations. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, n. 71, p. 107-115, Oct. 2001. Disponível em: <http://www.mixedracestudies.org/?tag=black-orpheus>. Acesso em: 11 abr. 2022.
- SCHWARCZ, L.; STARLING, H. *Brazil, a biography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2018.
- SOUSA, M. W. de. *Sujeito, o lado oculto da recepção*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. *Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos*, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/por-tras-do-espetaculo-o-poder-das-imagens/>. Acesso em: 17 abr. 2022.
- XAVIER, I. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. *Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos*, São Paulo, 1994. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/eisentein-a-construcao-do-pensamento-por-imagens/>. Acesso em: 16 abr. 2022.

Recebido em: abril de 2022.

Aprovado em: outubro de 2022.