

## **A construção da identidade negra no filme "Jubiabá" de Nelson Pereira dos Santos**

Maria Angela Pavan\*  
Dennis de Oliveira\*\*

### **Resumo**

Este texto foi realizado tendo como referência a filmografia de Nelson Pereira dos Santos, na qual se constata sua preocupação com a exclusão dos negros na sociedade brasileira. Seus filmes abordam temas relevantes para compreensão da formação da sociedade na década de 50/60 e nos permite pensar as questões abordadas nos diálogos e nos relacionamentos inter-raciais no percurso do personagem Baldo (do filme Jubiabá) em busca de sua identidade. Utilizamos para tanto os referenciais teóricos de Stuart Hall na constituição de uma topologia conceitual para as culturas de matriz africana, particularmente as percepções de corpo, estilo, tempo, além de fazer uma análise da trajetória do personagem principal do filme.

**Palavras-chave:** Processos mediáticos e culturais. Mídia e racismo. Cinema e relações raciais

### **Introdução**

Nelson Pereira dos Santos estava em sua melhor fase quando escreveu o roteiro e dirigiu o filme Jubiabá. Pensou em realizá-lo em fins de 1983 quando acabava de produzir o filme Memórias do Cárcere, uma adaptação da obra de Graciliano Ramos.

O motivo era que em uma cena de Memórias do Cárcere, o preso Gaúcho aparece lendo o livro Jubiabá, o romance de Jorge Amado. E esta cena está descrita também no romance de Graciliano Ramos.

---

\* Professora do Departamento de Comunicação/ CCHLA da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Membro do Grupo de Estudos Pragma- Pragmática da Comunicação e da Mídia: teorias, linguagens, indústrias culturais e cidadania da UFRN Email: gelpavan@gmail.com

\*\* Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, jornalista, coordenador do Celacc (Centro de Estudos Latino Americanos de Cultura e Comunicação) membro do Neinb (Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Negro Brasileiro). Email: dennisol@usp.br

O livro Jubiabá foi publicado em 1931 e marcou esta época. A idéia de filmar o livro surgiu com uma proposta da TV francesa de co-produção com Nelson Pereira dos Santos. Em abril de 1985, ele foi a Paris escrever o roteiro e, em agosto do mesmo ano, o contrato é assinado também pela Embrafilme, prevendo que 50% do custo da produção seria bancado pelos franceses e 50%, pelo Brasil. Devido a demora da Embrafilme em assinar o contrato, as filmagens só tiveram início em início de dezembro. Este fato, trouxe transtornos para a produção do filme que deveria ser iniciado em setembro. Dezembro é verão, muita agitação em Salvador, tanto que Nelson Pereira dos Santos resolve parar as filmagens e no final de dezembro muda toda a equipe para Cachoeira, cidade tranqüila à uma hora de Salvador. Na tranqüilidade, o cineasta Nelson roda Jubiabá por três meses. Seu filho Ney é o diretor assistente e braço direito do pai para todos os assuntos sobre a produção.

As pessoas perguntavam com curiosidade sobre a nova produção para Nelson Pereira dos Santos, e levavam como referência o filme premiado Memória do Cárcere. Mas o diretor não deixava por menos a comparação e respondia desta maneira:

Não faço um filme em cima do outro, faço um ao lado do outro. Não é para superar o anterior, é um outro espaço, um outro campo de interesse (...) Vou fazer Jubiabá no maior astral, descontraído, poderei exercer meu prazer estético livremente.<sup>1</sup>

### **Adaptação: um exercício de reescrever uma história**

Em decorrência dos vários prêmios recebidos pelo filme Memórias do Cárcere, Nelson estava vivendo um momento de muita segurança em relação a sua capacidade em produzir filmes.

Quando comenta sobre a adaptação do livro de Graciliano Ramos no livro de Helena Salem, Nelson fala que o roteiro é um trabalho desligado do livro. Ele primeiro trabalha arduamente catalogando os personagens com características físicas e psicológicas num

---

<sup>1</sup> SALEM, Helena. O sonho impossível do cinema brasileiro, RJ: ed. Record, 1996, p.338/343.

fichário, resume episódios de cada capítulo, diz que essa é a fase mais demorada. Depois passa um tempo visualizando as idéias, ele só registra no roteiro o que consegue visualizar.

Para se ter uma idéia de tempo, Nelson catalogou e estudou o livro de Graciliano durante dois anos, escreveu e reescreveu o roteiro em 20 dias. Para Memórias do Cárcere ele realizou três tratamentos de roteiro.

É possível que para realizar a adaptação do livro de Jorge Amado o processo foi ainda mais rápido, por haver a co-produção francesa e também pelas experiências anteriores em Memórias – 1983/84 (Graciliano), Tenda dos Milagres – 1975/77 (também Jorge Amado) e Vidas Secas - 1962-63 (Graciliano Ramos).

O livro Jubiabá apresenta a diferença de linguagem já nos primeiros capítulos. Por exemplo, Jorge Amado ressalta a luta política e social dos negros e Nelson Pereira dos Santos coloca em evidência em seu roteiro a busca de identidade de Baldo (personagem central) e o *plot* do amor impossível entre brancos e negros. Outro ponto em destaque é o tema eugenista da época retratada. Este tema foi colocado de maneira brilhante por Nelson Pereira dos Santos em Tenda dos Milagres (1975/77), um filme forte onde ele se apropria da metalinguagem, um cineasta desenvolvendo a história social e política da Bahia em relação aos negros, a ficção que cria no decorrer do roteiro. A ficção de tenda dos Milagres se passa no início do século XX. No ano de 1975, Nelson Pereira dos Santos coloca no filme o debate sobre as teorias eugenistas tão difundidas no Brasil através da medicina e educação.

Jubiabá é um filme que parece denotar a preocupação da impregnação do racismo na vida dos seus personagens. Destes, Baldo é o único que percebe este desafeto na pele e referencia sua angústia apenas no final, quando no momento de uma assembléia sindical prestes a decretar uma greve, ele demonstra seus sentimentos até então selados.

A construção do personagem Baldo marca a narrativa do filme. Na infância, começa a perceber as diferenças e na adolescência começa a desenvolver um olhar crítico que se concretiza na fase adulta como boxeador. Este é outro momento em que o filme difere do livro porque no livro de Jorge Amado, Baldo começa como boxeador. Já no filme, ele se

constrói como boxeador na idade adulta. Jorge Amado deu total liberdade para Nelson Pereira dos Santos; o escritor não acompanhou o roteiro e nem mesmo as filmagens.

### **Uma leitura: a construção da identidade do protagonista – Baldo**

Escolhemos o tema "construção da identidade do protagonista" porque ficou evidente a luta da construção da identidade do personagem Baldo no filme. O personagem é deslocado de seu mundo no morro e colocado em um núcleo familiar de brancos. No início, há o estranhamento inicial, mas as diferenças não são denotadas, percebe-se apenas um sentimento de não pertencer aquele espaço. Quando ainda menino, Baldo que já tem as características dos meninos de seu lugar de origem – o morro, busca em seu tempo livre o prazer de bem viver, mesmo nas situações difíceis.

As imagens iniciais são as crianças no morro se relacionando com os adultos, ouvindo-os, acompanhando as músicas que estão tocando, mas um olhar de muito respeito. Há um olhar de alteridade de ambos que fica evidente na primeira cena, as crianças correm juntas e descem um elevador em direção a um grupo de adultos que estão cantando e os acompanham no batuque. Num corte de cena em seguida mostra o pai Jubiabá que é representado pelo ator Grande Otelo, todos o cumprimentam com respeito. Pai Jubiabá entra em uma casa com duas mulheres e as crianças ficam espiando pela janela. É neste momento que entram a apresentação e os créditos do filme, a música inicial é de Zé Kéti e a edição do som é muito perspicaz, entra o barulho da chuva devagar em *fade-out* do samba e abre o *fade-in* com a imagem de Jubiabá saindo da casa. Ainda debaixo da chuva Baldo (criança - Antônio José Santana) está com seus amigos e é chamado por sua tia Luisa (Ruth de Souza) que seca o seu cabelo, oferece um prato de comida e de um instante para outro diz que não o conhece.

Baldo interrompe a alimentação e corre para chamar o pai Jubiabá que vem para ajudá-lo. Esta é a cena que antecede as demais, onde se percebe a ambigüidade de emoções que Baldo experimenta ainda criança. Uma relação de aconchego e estranhamento, de

cuidados e desafetos, e tudo isso fica transparecido em seu olhar de menino, quando tenta entender a tia que tem problemas.

Uma cena idílica, porque nela está contida o medo que Baldo sente do abandono que está por vir e chora, e por este motivo é retirado da casa. No morro há a solidariedade mas também o abandono porque mesmo diante do grande problema da tia, Baldo tem que ir embora. Neste momento Baldo se despede do pai Jubiabá, que lhe dá de presente um amuleto protetor e pede para que ele volte quando crescer.

Baldo desce o morro espiando para trás, a imagem denota a ligação com a religiosidade e respeito ao pai Jubiabá, onde Baldo encontra sua proteção e segurança, e sua identidade fica marcada através deste respeito e ligação com o pai Jubiabá.

Esta descida para o asfalto é misteriosa mas chega a seu objetivo, a casa do comendador Ferreira (Raymond Pellegrin). De imediato, não foi aceito por Amélia a empregada da casa (Catherine Rouvel) que vivia dizendo:

*“Um negro aqui dentro, isso não vai dar em boa coisa.”*

Mas Baldo adolescente (Luís Santos de Santana) como já sabe lidar com as palavras - ódio e amor - logo se adapta, e cresce nesse espaço ameaçador e defende-se respondendo para Amélia.

Para preservar sua identidade, Baldo busca o tempo todo o lado bom das situações. O comendador convida Baldo para trabalhar em seu armazém. Amélia (branca e racista) com raiva mente que Baldo olha para Lindinalva (Françoise Groussard), filha do comendador, por este motivo Baldo apanha e foge para praia, pensa em Lindinalva e nesta cena há uma delicadeza de sentimento em relação ao seu crescimento. Neste momento Baldo começa sua vida na rua, como líder de um grupo de moleques, dançam capoeira e saem pedindo esmolas.

Nelson Pereira dos Santos gosta muito da atuação de Luis Santos Santana como Baldo adolescente e resolve durante as filmagens usá-lo em várias elipses durante a construção do roteiro. Fica interessante porque é a idade onde Baldo consegue diferenciar o ódio do amor.

Mesmo na rua, Baldo democratiza as ações do grupo. Num dia comum, quando jogam capoeira e pedem esmolas, Baldo reencontra Lindinalva e Amélia. Lindinalva mostra afetividade no olhar, mas Amélia finge não conhecê-lo. Esta é a primeira vez que aparece a frase: “*Branços de merda, filhos da puta...*” o grito de raiva de Baldo. No livro, esta cena da aparição de Lindinalva é diferente, ela parece com o noivo e sente nojo de Baldo.

Logo em seguida ele furta um homem e chamam a polícia que prende todo o grupo de Baldo. Ele é espancado na cadeia e quando se recupera no meio da dor aparece a cena de Baldo com Lindinalva crianças conversando no quintal da casa do comendador.

Quando sai da cadeia, procura por Jubiabá que o leva para o candomblé, lá se interessa por uma branca, Dos Reis (Alexandra Marzo) e luta por ela, brigando com o seu noivo. Quando há uma cena de amor entre Baldo e Dos Reis, a imagem de Lindinalva o acompanha na narrativa visual do *flash back*.

Por conta da briga com o noivo de Dos Reis, recebe um convite de Luigi (Julien Guiomar) para ser jogador de boxe e se torna campeão baiano. Depois de tantos prêmios vai comemorar no bar “Lanterna dos Afogados” com os amigos. Lá recebe uma oferta para perder a próxima luta e topa por 100 mil reis, conta para todos que fingiu ser comprado. Diz: “Homem não se compra”. Todos riem e bebem os 100 mil reis.

Em outra cena Baldo aparece lendo o jornal e se depara com a foto de Lindinalva com o noivo. Neste momento há uma elipse dele ainda adolescente e repete-se a frase: “*Branços de merda....*”

Na luta acontece o esperado, perde e sai derrotado.

Este momento do filme inicia a cenas paralelas da vida da casa do comendador com a vida de Baldo. O comendador aparece em um bordel onde perde todo o seu dinheiro por uma paixão, “Tete” (Márcia Sant’anna).

Lindinalva aparece com o noivo, há também vários cortes entre a festa no bordel e a casa do comendador. Neste dia o noivo entra no quarto de Lindinalva e faz amor com ela. A narrativa se mistura e o flash back anuncia Baldo.

Em seguida o comendador morre e o noivo Gustavo (Henri Raillard) abandona Lindinalva alegando que o pai dela destruiu a carreira dele, Lindinalva espera um filho do noivo, resultante da noite de amor.

Há um corte brusco para a vida de Baldo agora trabalhando no canavial. Neste momento, Baldo se mostra um homem com valores, defendendo uma menina que estava entre eles, que é pega pelo dono da fazenda porque seu pai morreu. No velório Baldo percebe que o dono do canavial está interessado na menina e começa a ver a menina como Lindinalva diz: “Ela é apenas uma menina”. Vai atrás e a protege matando o dono do canavial.

Baldo foge e retorna à Bahia, a música sobe e retorna a cena do bordel e agora Lindinalva se apresenta para trabalhar no bordel. No momento que Lindinalva vai para o quarto com um velho entra novamente **a elipse de Baldo adolescente** para tomar champanhe com ela.

Baldo retorna para o bar “Lanterna dos afogados” e reencontra seu empresário do boxe, Luigi, que o convida para trabalhar no circo onde conhece Roselda (Zezé Mota) com quem tem um caso de amor e na noite de amor novamente aparece a cena de Lindinalva.

Mas o circo dura pouco porque o empresário do boxe em uma de suas bebedeiras sobe no trapézio onde cai e morre. O circo acaba e aparece cenas paralelas de Amélia cuidando do filho de Lindinalva.

Baldo volta para Bahia e encontra um amigo que é líder do sindicato das docas que o convida para trabalhar. Em seguida vai até o bar “lanterna dos afogados” e encontra o amigo Gordo. Este conta que todo mundo está triste, sem dinheiro e que todos estão pensando em fazer greve. Ao mesmo tempo avisa Baldo que Amélia quer vê-lo. Baldo vai vê-la e descobre que Lindinalva está sofrendo, vai encontrá-la e a encontra doente e abandonada.

Baldo procura Jubiabá que cobra de Baldo: “*Tu não acha que está na hora de trabalhar ?*” Baldo começa o trabalho na doca e Amélia visita Lindinalva que pede por Baldo. Baldo vai vê-la e Lindinalva morre pedindo que ele cuide do filho.

Neste momento Baldo aparece na assembléia e pronuncia sua posição a favor a greve. Faz um discurso emocionado e todos o seguem.

Jubiabá diz: *“Os ricos secaram os olhos da bondade e eles podem a hora que quiserem secar os olhos da maldade”*. Após esta fala, Jubiabá ajoelha-se próximo a Baldo como se ele fosse Oxolufã, Oxalá velho, o maior dos orixás, e ele sai caminhando na frente com vários homens atrás.

A música sobe e fica claro que agora Baldo cresceu. O que ele precisava era apenas ter seu objetivo de vida concretizado e descobrir que seu amor realmente era impossível.

Durante a aparição das cinco elipses no filme, sendo quatro de Baldo adolescente e uma de Baldo criança, percebe-se a importância de salientar também que Baldo não tinha pressa de crescer. Mas que nas dificuldades tinha seu ponto de apoio, o retorno para Bahia, pai Jubiabá, o amigo Gordo e o bar “Lanterna dos Afogados”.

A superioridade racial do branco aparece o tempo todo no filme. Baldo é o elemento que luta para inverter esta situação. Ele é o representante da raça negra que reage e mostra sentir os movimentos da vida.

Quando Baldo desce o Morro e entra na casa do comendador, ele abaixa a cabeça. O negro é sempre representado como serviçal e foi por este motivo que Baldo ganha de imediato este espaço na casa dos brancos.

Segundo Roger Bastide o negro tem esta conotação entre a população da América Latina.

O negro não entrou na formação da psique coletiva ou dos caracteres nacionais na América Latina como “negro” mas, nas observação de Joaquim Nabuco, no que se refere ao Brasil, como negro “reduzido a escravidão”. Alguns traços fundamentais da psicologia dos povos da América Latina, o desprezo pelo trabalho manual considerado como um estigma, o amor pela ostentação, todas estas influências negativas são conseqüências da instituição da escravidão do que fruto cultural.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> BASTIDE, Roger. As contribuições culturais dos africanos na América Latina, ed.Ática, 1971, p. 156

Baldo, no filme, demora para se conscientizar de sua força como homem no seu espaço. Foi fiel aos seus sentimentos, embora tivesse que riscar seu caminho através de atalhos não desenhados. Em suas andanças buscava concretizar sua identidade, mesmo através de uma história de amor impossível.

Imaginamos uma continuação de Jubiabá de Nelson Pereira dos Santos, Baldo lutando pelos direitos humanos dos negros, entrando em Tenda dos Milagres para gritar junto com Pedro Arcaño as barbáries que a população negra sofre ainda hoje. Imaginamos também Baldo com um amor real sem as elipses de Lindinalva perturbando sua necessidade ainda pueril de viver a fantasia amorosa.

Baldo e Lindinalva se envolvem com amores instrumentais já que não podem elevar para o real o amor imaginário. Isso abre espaço para uma atitude passiva de Lindinalva em relação a concepção de sua classe social. Só quando não há mais possibilidades para manter a vida constituída, que a empregada e dama de companhia de Lindinalva busca a ação instrumental de Baldo.

O relacionamento puro tende a ser, nos dias de hoje, a forma predominante de convívio humano, no qual se entra pelo que cada um pode ganhar e se continua apenas enquanto uma das partes imaginem que estão proporcionado a cada uma satisfações suficientes para permanecerem na relação.<sup>3</sup>

### **Metáforas do corpo e estilo**

Segundo Stuart Hall, o multiverso das culturas populares negras pode ser sintetizado em três aspectos: a-) o corpo como capital cultural; b-) a música como expressão e c-) o estilo como conteúdo (e não como uma mera “casca” dissociado do conteúdo).

Todos estes três aspectos aparecem no filme, particularmente na trajetória do personagem Baldo e sua afirmação identitária como negro. Esta afirmação identitária se radicaliza nos seus encontros/confrontos com os personagens brancos. E estes aspectos marcam profundamente as relações inter-étnicas na história.

---

<sup>3</sup> BAUMAN, Zigmunt. Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos. Zahar ed. RJ, 2004 pg.111.

A música marca o ambiente em que nasce e vive o personagem central do filme (o filme abre com uma roda de samba e todos os personagens parecem brotar desta reunião musical, como se fossem paridos pela melodia). A música é também como um totem para as crianças que observam a roda de samba com um misto de admiração e veneração. A música neste cenário além de transcender, congrega e é o signo que desperta o respeito pelos mais velhos.

O estilo de Baldo é a sua marca e seu conteúdo. Desde o seu jeito gingado de andar, suas roupas e sua forma de observar de forma oblíqua (“*o malandro anda, assim, de viés – Chico Buarque*). O estilo das culturas populares negras quebram a linearidade da lógica ocidental, ao tecer suas relações tangenciando e reconstruindo outras relações.

Mas a distinção racial mais nítida é em relação a percepção corporal. Em várias passagens do filme, fica demonstrado (denotado) as distintas percepções corporais entre brancos e negros. Citamos algumas:

**a-) morte e ausência** – A Tia Luiza é internada e se ausenta no início do filme, com o corpo *em movimento*. A mulher do comendador morre com a degeneração do corpo que vai ficando cada vez mais inerte. O mesmo ocorre com o comendador, quando morre do coração no bordel. A *degeneração* do corpo dos personagens brancos infere um uso instrumental do mesmo, ao passo que o *corpo em movimento, em transe*, implica em uma percepção corporal próxima do sagrado, típica das culturas populares negras.

**b) no viver** – Lindinalva perde suas esperanças quando na morte de seu pai se vê sem alternativa e tristemente se prostitui. Já Roselda (representada pela atriz Zezé Motta) amiga de Baldo conta sua vida que foi pautada de muitas dores, mas de sua dor brota criatividade para dança, *movimentos e sorrisos*.

**c-) castigo corporal/prazer corporal** – o uso instrumental do corpo fica evidente também no castigo físico imposto pelo comendador a Baldo, o que implica em vilipendiar o corpo. Contrariamente a isto, após ser castigado, Baldo se masturba – o corpo que foi objeto do castigo do branco, é agora objeto de seu prazer.

**d-) corpos em movimento** – duas formas de corpos em movimento e de expressão pela dança na cena em que os capoeiristas liderados por Baldo cruzam as yayás – jovens negros e mulheres negras expressando, cada qual a seu modo, seus estilos negros.

**e-) Pai Jubiabá** – Hall afirma que estas características das culturas negras devem-se ao fato delas não terem o seu centro na logotecnia, por isto as formas de expressão se deslocam para estilos, musicalidades e corpo. O Pai Jubiabá, elemento central na construção da identidade de Baldo é um sujeito de poucas palavras e muitos olhares. A sua expressão facial já é suficiente para expressar os conteúdos necessários. Na verdade é um olhar que expressa também a eloquência amorosa do pai.

**f-) Baldo é capoeira e luta box** – Quando o “empresário” Luigi o conhece e que levá-lo para o box, pergunta: “*Você luta box?*”, Baldo responde “*Sou capoeira*” (e não “luto capoeira”) – capoeira é uma forma de ser, é um elemento integrante da sua identidade e não uma atividade externa ao seu ethos. *Lutar* alguma coisa e *ser* uma coisa aparecem aqui como um diálogo complexo, entre uma lógica discursiva ocidental e outra negra.

### **Metáforas do espaço – rodas**

A não linearidade das culturas populares negras também se expressa pela organização em rodas. A *roda de samba*, no início do filme, a *roda do candomblé*, em vários momentos quando há as cerimônias religiosas, a *roda do box*, quando há a luta com participação de Baldo – esta roda se demonstra tanto na disposição do público como nos movimentos que Baldo faz durante a luta no ringue, a *roda de capoeira*, a *roda do circo*, a *roda do movimento de corpo de Tia Luiza e Zezé Motta*, a *roda na reunião dos portuários*.

Roda implica em não linearidade e possibilidades de tangenciamento. Também aponta para perspectivas de movimentos cíclicos (retorno) e de ruptura (romper o círculo e criar outro) e imprevisibilidade. Percebe-se em Baldo o retorno constante à imagem da sua primeira namorada – Lindinalva também produto do seu primeiro confronto racial, já que ela era branca. Este retorno aparece na imagem e também na expressão de uma rebeldia juvenil (o seu bordão “*Branços de merda, filhos da puta*” sempre falado quando lembra da

moça). As possibilidades de ruptura acontecem a cada momento – quando vai para a capoeira, para o box, para o circo, mas a ruptura decisiva só ocorre com a morte de Lindinalva, libertando de um passado que não se esvai e, principalmente, com a intervenção de pai Jubiabá (“Baldo, não está na hora de você trabalhar?”), momento em que as rodas se rompem e Baldo caminha para um outro destino – infere-se, pela cena, que já autônomo em relação ao Pai Jubiabá que, diante do seu discurso político, se ajoelha e deseja “Axé Babá” vendo o ex-menino caminhar para diante.

### **Metáforas do tempo – presente**

*“O tempo anda mais lento quando desloca-se mais rápido pelo espaço. Viver o presente rejuvenesce mais rápido que viver de nostalgia ou se preocupar em demasiado com o futuro”  
(Frei Beto)*

O **presente** é o tempo de Baldo. Desde o seu romance infanto-juvenil com Lindinalva, a capoeira, o boxe, o circo, o trabalho na roça e as constantes idas e vindas ao Pai Jubiabá. O viver no presente implica em desvendar, em ampliar horizontes, em intensificar cada momento vivido. A busca frenética pelo prazer de viver de Baldo não se confunde com a lógica esquizóide neoliberal. Esta última é marcada pela descartabilidade e por uma frustração com o futuro. A cultura neoliberal vive o presente movida por um ceticismo/cinismo e busca um hedonismo esvaziado. As culturas negras vivem o presente pela busca da intensidade do momento – são lógicas de tempo que não se confundem.

Por isto, o viver no presente de Baldo não implica, necessariamente, na negação de passado e futuro. O passado tem um valor – da lembrança, como o seu romance com Lindinalva, da revolta – contra os “*brancos de merda, filhos da puta*” e da veneração pela experiência, no caso de Pai Jubiabá e das raízes, que é o seu eterno retorno para o bairro onde nasceu.

A cena do início do filme ilustra muito bem o que podemos chamar de “deslocamento”, como se Baldo ao segurar a mão da amiga de sua tia Luiza conduzindo-o ao mundo Europeu que está perto logo abaixo do lugar onde ele vive. E o carrega para uma

cultura sem ritos, sem música, sem o Pai Jubiabá. Na imagem traduzida para o filme ele dá um olhar para trás como quem se despede. Mas é uma despedida sem desenraizamento, se desloca sem perder seus valores latentes. Nesta relação com o passado, o que o impede de romper a roda cíclica em busca da roda do futuro é a lembrança de Lindinalva, como um desejo podado pelo racismo, que só se resolve com o seu reencontro com a moça e a morte dela – este passado de revolta e frustração, que o prendia ao ciclo do presente se esvai e o passado das raízes e veneração pela experiência (Pai Jubiabá) o impulsiona para o futuro. Note-se que nesta lógica temporal, há uma inter-relação entre passado, presente e futuro e cada um destes momentos, quando é vivido como presente se torna a referência da intensidade. Norval Baitello<sup>4</sup> afirma que a noção de tempo é distinta entre as culturas, há aquelas que se referenciam no passado (culturas com um discurso mítico, heróico, de exaltação de tempos gloriosos), no presente e no futuro (culturas com um discurso messiânico, de sacrifício do presente em prol da construção de um projeto utópico). Esta divisão de Baitello é interessante, porém peca por uma certa linearidade. As culturas que se referenciam no presente podem ter várias dimensões, desde negar passado e futuro (como o discurso neoliberal) até articular estas dimensões no presente (como é o caso das culturas negras).

### **Considerações finais**

O filme Jubiabá é um caldeirão de significados. Enfoca as relações raciais a partir da distinção de olhares de duas experiências sócio-culturais distintas. O confronto destes olhares distintos (olhar branco e olhar negro) é resolvido, em várias partes do filme, pela violência (física e simbólica) da hegemonia da cultura branca. Em outras palavras, somente no usufruto de sua condição de hegemonia, é que a cultura branca se sobressai.

Por outro lado, os referenciais da cultura negra aparecem para o personagem como uma reserva de resistência, um espaço onde é possível captar as energias necessárias para o enfrentamento com o branco. Daí, a importância do pai Jubiabá que, no filme, representa

---

<sup>4</sup> BAITELLO, Norval. O animal que parou os relógios. S. Paulo: Annablume, 2003

simbolicamente a reserva das tradições culturais negras. É a esta "reserva de energia" que o personagem Baldo vai buscar forças para os diversos enfrentamentos.

Uma outra referência importante presente neste filme é o *trabalho* como um instrumento valorativo de construção da subjetividade. A ruptura com a experimentação, com o dinamismo da rebeldia juvenil de Baldo se dá com o trabalho - *Tu não acha que está na hora de trabalhar?* (pai Jubiabá). No trabalho, Baldo se percebe como parte integrante de uma coletividade (ao defender uma menina das sevícias do coronel e também como liderança sindical na assembléia dos portuários). De uma perspectiva desbravadora-individual, presente nas suas ações da adolescência, há uma transfiguração para uma perspectiva coletiva-constructiva, presente na sua fase adulta, como trabalhador portuário. É o momento da emancipação, quando o seu pai Jubiabá dá a palavra final, deseja boa sorte e se ajoelha diante do novo líder. Com estes elementos, o filme Jubiabá demonstra os elementos potencialmente transformadores da cultura negra e que há outras possibilidades de olhar a realidade que não as da cultura branca hegemônica.

Bem diferente dos exemplos dos produtos audiovisuais disponíveis na programação atual da televisão como exemplo as novelas do início da noite da rede globo: *A cor do pecado*<sup>5</sup>, *Começar de novo* (que começou realmente novamente o mesmo discurso de exclusão da novela anterior) e agora a novela que a crítica faz referências a Pedro Almodóvar, pela escolha da direção de arte pelas cores e exageros dos personagens – *A lua me disse*. Mas isso merece um outro artigo.

O professor Arlindo Machado no seu livro *A Tv levada a sério* diz que são necessárias referências que sirvam como exemplos, desta forma mostramos o filme Jubiabá, e o personagem BALDO - como referencia de um filme delicado que trata com respeito a riqueza da cultura negra.

## Referências

---

<sup>5</sup> OLIVEIRA, Dennis e Maria Angela Pavan, artigo apresentado INTERCOM 2004, Identificações e estratégias nas relações étnicas na telenovela “Da cor do Pecado”, GT – Comunicação e Culturas das Minorias.

- AMADO, Jorge. **Jubiabá (1931)**. Rio de Janeiro: ed. Record, 1982
- ALTHUSSER, Louis. **Sobre a reprodução**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- BAITELLO, Norval. **O animal que parou os relógios**, São Paulo: ed. Annablume, 2003
- BASTIDE, Roger. **Sociologia, As Contribuições culturais dos africanos na América Latina: tentativa de síntese**. S.Paulo: Ática, pg 156 - 176, 1971.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. S. Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: ed. UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- MACHADO, Arlindo. **A TV levada a sério**. São Paul: editora SENAC SP, 2000.
- MARQUES, Vera Regina Beltrão. **A medicalização da raça, médicos, educadores e discurso eugênico**. Campinas/SP: ed. UNICAMP, 1994.
- SALEM, Helena. **O sonho impossível do cinema brasileiro**, Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996.
- SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros – identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis, RJ: . Vozes. 2003.
- SCHWARTZMAN, Simon. **Bases do autoritarismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1988.