



# **Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos**

*Points of view on people and race in Brazilian cinematographic field during the 1950s: the thesis of Solano Trindade and Nelson Pereira dos Santos*



Pedro Vinicius Asterito Lapera<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional. Áreas de interesse: História do Cinema Brasileiro; Cinema documentário; Cinema e Antropologia. E-mail: plapera@gmail.com

**Resumo:** Este artigo pretende abordar duas teses apresentadas nos Congressos Brasileiros de Cinema do início dos anos 1950 para, em seguida, relacioná-las ao momento inicial da formação do campo cinematográfico brasileiro. Mais precisamente, analisaremos as teses *Folclore e Cinema*, apresentada por Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro; e *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. A partir delas, analisaremos quais imagens de povo essas teses articularam em suas defesas. Nossa hipótese é de que, ao se valerem das ideias de Gilberto Freyre, estes intelectuais elegeram a imagem do povo brasileiro como a de um povo heterogêneo étnico-racial e culturalmente, porém em vias de integração. Não se trata aqui de afirmar que estes apenas reproduziram essas ideias, mas as usaram ativamente na conformação do *habitus* do campo cinematográfico à época.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro; intelectuais; raça; etnicidade

**Abstract:** This article aims to address two thesis presented in the Congress of the Brazilian Film in the 1950s to relate them to the beggining of formation of the Brazilian cinematographic field. More precisely, we will analyze *Folclore e Cinema*, thesis defended by Solano Trindade in the *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro*; and *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, presented by Nelson Pereira dos Santos in the *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro*. From them, we will analyze which images of Brazilian people these thesis articulated in their defenses. Our hypothesis is that, in order to use Gilberto Freyre's ideas, these intellectuals chose the image of the Brazilian people as a racially, ethnically and culturally heterogeneous people, but in the process of integration. This is not to say that they only reproduce these ideas, but actively used in shaping the *habitus* of cinematographic field at that time.

**Keywords:** Brazilian Cinema; intellectuals; race; ethnicity

## Introdução

Para se debruçar sobre qualquer aspecto da história de um campo artístico e/ou intelectual, é necessário passar pelos processos que condicionaram as visões e as disputas empreendidas pelos atores sociais que nele se engajaram. Em uma investigação da trajetória das ideias e dos conceitos que moldaram a busca por prestígio e por legitimação no campo cinematográfico brasileiro, tentaremos recordar a dimensão coletiva dos lugares e dos ritos que definiram as experiências desses atores. Ao longo deste artigo, optaremos por um recorte que parte das discussões sobre cinema no Brasil no início dos anos 1950, a fim de perceber quais ideias sobre povo e raça foram encampadas pelos intelectuais ligados à área cinematográfica. Tal recorte justifica-se pelo fato de que algumas pesquisas historiográficas já realizadas (BERNARDET, 1994; AUTRAN, 2003; MACHADO, 1987) terem demonstrado que a noção de povo encontra-se na centralidade do discurso produzido pelos intelectuais ligados ao cinema brasileiro desde os anos 1920.

Ademais, Bernardet e Galvão (1983) salientam que, nos anos 1950, essa noção encontrou-se com a de “nacional”, produzindo uma formação discursiva denominada nacional-popular, que passou a pautar a produção e os critérios para o financiamento de obras cinematográficas a partir de então. Embora reconheçamos que a mesma teve impacto em vários domínios da cultura letrada, importa-nos os modos em que estas noções foram articuladas na estruturação do campo do cinema no Brasil e, em paralelo, que ideias sobre raça e etnicidade pautaram implícita ou (em alguns momentos) explicitamente as construções a respeito de povo e nação.

Mais precisamente, abordaremos duas teses <sup>2</sup> apresentadas ao longo dos Congressos de Cinema Brasileiro realizados no período mencionado, que tocaram no tema da formação heterogênea do povo brasileiro e na divulgação desse povo através dos filmes brasileiros contemporâneos e futuros: *Folclore e Cinema*, apresentada por Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro; e *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Ambas possuem uma cópia datilografada depositada no Arquivo Alex Viany, guardado pela Cinemateca do MAM-Rio.

Para isto, valemo-nos de duas definições acerca da atividade intelectual. A primeira, defendida por Bourdieu (2005), refere-se ao papel desempenhado pelos

<sup>2</sup> Embora o nome que se utilize hoje para se referir a este tipo de intervenção em congressos seja comunicação e não tese, mantivemos a nomenclatura original dos textos datilografados, a cuja cópia digital tivemos acesso através do site [www.alexviany.com.br](http://www.alexviany.com.br).

intelectuais na conformação de um campo, nas disputas por capital econômico e simbólico dentro deste campo e pelas dinâmicas em torno do seu *habitus*, isto é, disposições mentais através das quais operam seus agentes, no sentido de manter ou alterar as relações entre os participantes do mesmo.

Essa definição não é contradita pela proposta de Gramsci, que defende a existência de atividade intelectual em todos os grupos e classes, embora reconheça que “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (1978, p. 7). Ou seja, algumas funções são socialmente concebidas como intelectuais. Além disso, ele sustenta que um trabalho constante de disputa no plano da cultura é efetuado a partir da atuação destes intelectuais em prol ou contra o poder vigente.

Tal escolha significa um duplo reconhecimento: em primeiro lugar, de que este período é fundamental para o início do reconhecimento do cinema brasileiro como um campo (BOURDIEU, 2005). Porém, não podemos ignorar que a atividade cinematográfica existia antes deste período, o que não significa afirmar que as disputas que a marcavam anteriormente eram estruturadas como em um campo.

Para tornar mais claro nosso ponto de partida, lançamos a questão: como as representações de povo mobilizadas nas teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos revelam imagens a respeito deste conceito, que seriam veiculadas ao longo das décadas seguintes nos filmes brasileiros? Partimos da seguinte hipótese: ao se valerem das ideias de Gilberto Freyre, estes intelectuais elegeram a imagem do povo brasileiro como a de um povo heterogêneo étnico-racial e culturalmente, porém em vias de integração. Não se trata aqui de afirmar que estes apenas reproduziram essas ideias, mas as usaram ativamente na conformação do *habitus* (BOURDIEU, 2005) do campo cinematográfico à época.

## **Disputas e tensões no campo cinematográfico brasileiro no início dos anos 1950**

Diante da situação de boa parte da produção cinematográfica nacional no mercado cinematográfico da época, foram realizados o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, tendo o primeiro sido realizado em São Paulo em abril de 1952 e o segundo no Rio de Janeiro em setembro do mesmo ano. Ao longo destes congressos, várias teses foram apresentadas e referendadas por seus participantes. Abordando vários temas que perpassavam aspectos técnicos, econômicos e ideológicos, estes congressos firmaram-se como uma das primeiras aparições públicas de intelectuais engajados no cinema brasileiro. Isto

ocorreu principalmente com a circulação de notícias e artigos sobre estes congressos em revistas e jornais de grande circulação e publicações especializadas em cinema na época.

Hilda Machado (1987, p. 34-38) apresenta o ambiente destes congressos como bastante polarizados entre ideólogos de direita e de esquerda. A ala da esquerda era liderada, na maior parte dos debates, por Alex Viary e Nelson Pereira dos Santos. A autora reconhece que o campo do cinema acabou por acolher as discussões sobre o nacional-popular, reconhecendo a força em torno destas duas noções, porém assinala que era “uma militância pouco teórica, mas muito presente” (MACHADO, 1987, p. 38). No caso de Nelson, ainda sublinha a participação deste na revista *Fundamentos*, ligada à intelectualidade que se encontrava em torno do PCB na época. Também se vale da biografia de Nelson para assinalar a importância do então declarado ilegal PCB (Partido Comunista Brasileiro) na articulação destes congressos, uma vez que eram seus antigos coletivos de cinema que se encontravam à frente destas iniciativas.

Destacamos um trecho da entrevista concedida a Machado na qual Nelson refere-se a estes debates e a esta época do cinema brasileiro: “Uma coisa para nós era clara: o cinema existente não expressava a nossa realidade, não tinha representatividade cultural. Pra que tivesse, era preciso que houvesse um cinema que fosse como a nossa literatura dos anos 30 – Graciliano, José Lins do Rego, Jorge Amado, sobretudo estes eram os nossos papas” (MACHADO, 1987, p. 23). Ele apresenta o cinema como um campo em formação, na medida em que se destaca a ausência de referências fílmicas no debate sobre cultura e política na época. Ademais, situa os anos 1930 dentro de um panorama da produção intelectual a ser considerado no debate sobre cultura nacional (para o campo do cinema) vinte anos mais tarde. E ainda destaca o horizonte de expectativas (Jauss, 1979) no qual as ideias sobre povo (e, por conseguinte, sobre raça) seriam pensadas nos anos 1950, inclusive ao enumerar alguns autores que seriam objetos de adaptações cinematográficas alguns anos mais tarde.

Outro ponto a ser considerado é o tipo de leitura feita por esta militância ligada ao PCB. Em seu depoimento a Machado, Nelson coloca Cesare Zavattini, roteirista e diretor ligado ao movimento do neorealismo italiano, como a referência teórica cinematográfica que, no entanto, era um pouco apagada tendo em vista a pressão da época em torno das ideias nacionalistas. E continua: “Líamos *Sur la Littérature et l'Art* [Trotsky], um texto do Mao cujo nome não me lembro, em edição francesa, Plekhanov, *Arte e Sociedade*, um texto de Lukács que falava do existencialismo, Maiakovski” (Machado, 1987, p. 38). Em comum, estas referências



Em primeiro lugar, precisamos reconhecer que, nos debates sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, a construção de um povo e de uma identidade nacional foram pontos centrais, ao passo que as ideias sobre raça ocuparam um lugar muito periférico. Assim, a solução que encontramos para tentar dar conta deste impasse é abordar comunicações que possam ser usadas como índices de formas de imaginação das relações étnico-raciais. Reconhecemos que, ao menos durante estes congressos, não encontramos nenhuma comunicação que tenha sido feita apelando a uma identidade exclusivamente racial e/ou étnica e que desconsiderasse a noção de povo ao defender um conteúdo nacional para os filmes brasileiros.

Entretanto, é preciso admitir que o nacional-popular nem sempre resultou na incorporação do ideal de democracia racial e da visão de um povo integrado racial e etnicamente, como pode ser verificado, por exemplo, no pensamento de Alberto Guerreiro Ramos (1995), bastante crítico a seus contemporâneos neste aspecto. Isto gera, por consequência, a necessidade de se verificar como ocorreu a recepção do nacional-popular em cada campo, o que faremos no caso do cinema brasileiro.

Duas teses nos interessam aqui: as defendidas pelo poeta e dramaturgo Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e por Nelson Pereira dos Santos, então com 24 anos, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, autor que futuramente realizaria mais de vinte filmes de longa-metragem.

Solano Trindade era um intelectual ligado ao movimento negro da época, mais especificamente a Abdias do Nascimento e ao seu projeto de integração econômica e valorização social e estética do negro a partir de ações como o TEN (Teatro Experimental do Negro) e a revista *Quilombo*, na qual o dramaturgo foi tema de várias reportagens. É importante recordar que dirigia uma companhia de teatro, o Teatro Popular Brasileiro, na qual suas produções dialogavam com a cultura popular e seus rituais, como o Maracatu, o Carnaval, etc.

A tese de Solano Trindade – intitulada *Folclore e cinema*<sup>3</sup> – inseria-se na sua discussão estética sobre a presença do homem não-branco (notadamente o negro e o indígena) nas artes e tinha como eixo central a legitimação sobre o uso da cultura popular pelos diretores brasileiros.

Devemos reconhecer que “folclore” foi durante muito tempo categoria discursiva através da qual se falava *em nome* da cultura popular, daí ocupar o título e ser a categoria central para as ideias expostas por Trindade. O autor inicia sua tese ressaltando as funções de divertimento e pedagógica do cinema para, em seguida, expor:

<sup>3</sup> Disponível em: <http://[www.alexviany.com.br](http://www.alexviany.com.br)>. Acesso em: 24.07.2011 às 01:56.

Agente brasileira possui uma grande história e um maravilhoso folclore. As suas lutas pela Independência, pela Abolição e pela República, as suas insurreições populares nos fornecem material para grandes trabalhos cinematográficos, libertando-nos do sentimentalismo piegas, que é a tendência atual do nosso cinema.

Marca implicitamente sua posição contra as produções da Vera Cruz (“sentimentalismo piegas”) e apresenta uma lista de temas desejáveis para as produções brasileiras da época, acrescentando que “em todos os países adiantados, há um interesse muito grande pelas nossas coisas, *produto de três raças e diferentes nacionalidades*” [grifo nosso]. Isto demonstra a adesão de Trindade ao mito das três raças (DAMATTA, 1988), tal como construído cerca de vinte anos antes por alguns ideólogos do Estado Novo, notadamente filiados às teses de Gilberto Freyre (BASTOS, 2006) e alinhados com os ideais de integração e de democracia racial<sup>4</sup>. Bastos (2006, p. 113-137) avalia que *Casa-Grande & Senzala*, mesmo com suas contradições, representou um avanço diante do racismo científico ainda bastante presente no meio acadêmico da época, sobretudo pelo uso da noção de cultura em detrimento de raça, em uma perspectiva ligada a Franz Boas (BASTOS, 2006).

Visando construir um lugar de autoridade para sua fala, Trindade enumera alguns fatos relacionados à sua trajetória como dramaturgo e, mais especificamente, à do Teatro Popular Brasileiro (TPB), do qual era o diretor. Destaca a experiência internacional da companhia, ao relatar que uma empresa cinematográfica italiana (Astra Films) havia realizado um documentário sobre alguns de seus números, além de outra francesa (“Theophiliens”), que teria mostrado ao público parisiense o trabalho do TPB e, através dele, “o folclore do Brasil”.

É necessário destacar que Trindade alinha três fatos históricos – sendo a Abolição claramente ligada à história política dos negros –, relacionando-os ao protagonismo popular nas insurreições, o que pode ser interpretado como a eleição do povo como personagem-herói do drama de futuros filmes brasileiros (o que não seria algo novo no cinema, visto que os cineastas da vanguarda soviética já o haviam feito nos filmes dos anos 1920) e a inserção do negro neste grande personagem-herói. Todavia, esta operação implicava o custo de apagar as fronteiras étnico-raciais que pesaram sobre os sujeitos ao longo destes processos históricos.

Além disso, Trindade valeu-se da noção de sincretismo para apresentar as

---

<sup>4</sup> Antônio Sérgio Guimarães afirma que o termo *democracia racial* é erroneamente atribuído a Gilberto Freyre. Na verdade, segundo o autor, a alcunha do termo foi feita por Roger Bastide ao interpretar as ideias de Freyre (2002, p. 141-144).



outros produtos para, em seguida, colocar a questão do conteúdo veiculado pelos filmes nacionais.

Recusando dissociar a questão da ocupação do mercado de uma reflexão sobre o que um filme brasileiro deveria apresentar a seu público, o cerne da comunicação de Nelson encontra-se na categoria “cinema brasileiro independente”:

Mas que quer dizer cinema brasileiro independente? Significa, principalmente, a superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento desses liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior produção para o mercado interno seja a produção nacional. O cinema brasileiro tornar-se-á livre e independente no dia em que, ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiros, se faça a colocação em mercado na proporção inversa.

Logo, a reflexão sobre o conteúdo no filme nacional encontra-se relacionada à questão da ocupação do mercado cinematográfico brasileiro, lembrando que Nelson agencia o discurso nacionalista caro à época, visando à consolidação das práticas ligadas ao cinema dentro do campo da cultura. Vale-se ainda deste discurso nacionalista para sublinhar que “o conteúdo tornar-se-á decisivo para a aceitação pública de nossos filmes se for um conteúdo de características nacionais” [grifo do autor].

De que modo Nelson imagina a relação filme-público? Identifica no público o desejo de “ver e sentir coisas da própria vida”, sublinhando a particularidade do povo brasileiro, no qual “este sentimento é reforçado pela enorme dose de patriotismo que lhe é inerente”. Neste momento, precisamos recordar a força das ideias nacionalistas nos debates sobre cultura e política nos anos 1950, cujo ápice poderia ser identificado na campanha elaborada pelo governo Vargas em torno da nacionalização da exploração do petróleo.

O otimismo de Nelson vai além e ele afirma categoricamente que “se a produção cinematográfica imprimir esta orientação nacionalista em suas obras, satisfará os desejos do público e conquistará, desta maneira, a totalidade do mercado interno” [grifo do autor]. Eis o mesmo pressuposto defendido por Viany, mas dessa vez mais explícito no tocante ao que deveria ser considerado como temas nacionais.

E que conteúdo nacional seria este? “Basta lembrar que contamos com uma literatura riquíssima, *um folclore com três fabulosos ramos – português, indígena e africano* – e uma história empolgante, cheia de pequenos e grandes acontecimentos” [grifo nosso]. Aqui, Nelson também reitera uma crença no mito das três raças e,

além disso, atrela o conteúdo nacional à conquista do mercado interno. Seguindo este raciocínio, a integração racial operaria um pressuposto das representações de povo a serem veiculadas pelos filmes a serem produzidos. O autor insere, ainda, as categorias *português*, *indígena* e *africano* em uma perspectiva que destaca um sentido de origem, retirando a historicidade das mesmas.

Ironicamente, ele busca exemplos nas produções dos estúdios paulistas para referendar seu pensamento. Cita o caso do filme *O Comprador de Fazendas*, “baseado num conto de Monteiro Lobato, que ficou em cartaz semanas e semanas, no Rio e em São Paulo, e que provocou uma onda de comentários elogiosos e entusiasmantes”. Também cita uma produção contemporânea do estúdio Maristela, *Simão, o Caolho* (1953) de Alberto Cavalcanti, mais uma vez trazendo o argumento nacionalista para o centro: “aproveita o romance de um escritor dos mais arraigados à nossa terra, Galeão Coutinho”. Elogia também a iniciativa da Vera Cruz em produzir um filme sobre a vida do compositor Zequinha de Abreu (referindo-se à produção *Tico-tico no Fubá*, dirigida por Adolfo Celi em 1952). Nelson explicita qual seria a função do cinema na conquista deste público: “representando a cultura brasileira, nosso cinema estará, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se materialmente e atuando profundamente na vida moral e social do Brasil”.

Encerrando sua tese, Nelson enumera três recomendações. Sendo a primeira um pedido para que produtores e roteiristas aproveitem temas brasileiros em suas criações, vejamos as duas seguintes:

2. Os produtores e escritores de cinema devem procurar transpôr para o cinema obras como a de Machado de Assis, Aluizio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado; episódios históricos como os de Canudos, da Abolição da Escravatura, da Inconfidência Mineira, dos Bandeirantes; histórias baseadas em lendas e fatos da tradição popular; etc.
3. Os produtores e escritores de cinema devem ter sempre em mente que a utilização de temas nacionais significa a um só tempo fator decisivo para o progresso material do cinema brasileiro e para a valorização e difusão da nossa cultura, atualmente ameaçada pelo mau cinema.

Como anos depois recordaria (e também adaptaria para o cinema), Nelson enumera alguns autores considerados cânones por sua geração. Acrescentaríamos que, embora sejam alinhados como elementos formadores de uma cultura nacional, encontram-se diretamente imbricados em questões ligadas a raça e etnicidade. Afinal, como lembrou Thomas Skidmore (2001, p. 158), não é possível tratar de produção literária desconectando-a da inserção dos autores em seus ambientes intelectuais ou,

em casos mais explícitos, da condição destes autores enquanto sujeitos racialmente classificados, podendo-se aqui fazer um paralelo com a criação cinematográfica.

Logo, como ler a obra de Machado de Assis sem considerar o drama de um indivíduo qualificado como mulato por seus contemporâneos, numa sociedade que condenava a miscigenação e todas as barreiras que isto implicou para sua trajetória? Ou o exemplo ainda mais radical de Lima Barreto, escritor negro relegado ao ostracismo justamente por enfrentar e até mesmo ridicularizar nas suas práticas literárias o ideal de branqueamento caro à sua época? Ou se debruçar sobre os livros de José Lins do Rego separando-os do material que os originaram, isto é, as lembranças da infância e da adolescência do escritor a partir das reminiscências do regime escravocrata simbolizado na hierarquia patriarcal mantida por seu avô? Ou esquecer que o romance que tornou célebre Aluizio Azevedo intitula-se *O cortiço*, no qual, dentre outros, liga-se miscigenação a desenlace trágico e narra o sacrifício de uma mulher negra em nome da fortuna de seu então marido português? Ou, como exemplo mais contundente, dissociar a obra de Jorge Amado das práticas de resistência às instâncias oficiais e formulação de identidades étnicas e religiosas entre os negros na Bahia a partir do fim da escravidão, além dos dilemas em torno de sua integração nas instituições republicanas e na sociedade de classes (FERNANDES, 1978), como o próprio Nelson Pereira dos Santos viria a filmar mais de 20 anos depois desta tese?

Ademais, os fatos históricos agenciados por Nelson em sua tese remetem-nos novamente às tensões étnicas na formação do que seria considerado em diferentes épocas e por diversos intelectuais e burocratas como “povo brasileiro”, como foi evidenciado por Schwarcz (2005) no caso das instituições de pesquisa e museus brasileiros, no período compreendido entre 1870 e 1930. Afinal, a guerra de Canudos nos foi herdada pela interpretação já canonizada de Euclides da Cunha a respeito do homem e do ambiente sertanejos. Por sua vez, e como já o foi mencionado aqui, a Abolição tange diretamente a trajetória dos sujeitos classificados como negros na sua inserção na sociedade pós-escravatura, sendo que a interpretação sobre estes fatos históricos englobados como “Abolição” só seriam apropriados pelos movimentos negros a partir dos anos 1950 e desenvolvidos cerca de vinte anos depois, no final dos anos 1970, quando estes puderam rearticular-se na agonia do regime militar imposto a partir de 1964<sup>7</sup>.

Saindo do marco temporal proposto por Schwarcz, poderíamos ainda

---

<sup>7</sup> No campo do cinema, a Abolição só teve impacto como reflexão intelectual com a experiência do longa-metragem documental *Abolição* (1988), realizado por Zózimo Bulbul, por ocasião dos festejos em torno dos 100 anos da Abolição da escravatura e com um tom extremamente crítico às comemorações e às versões oficiais a respeito da mesma.

recordar que a ocupação dos bandeirantes – que já havia sido transposta para o cinema na década anterior por Humberto Mauro – também implicou tensões e apagamentos étnicos e, por que não o afirmar, o genocídio de populações nativas.

Então, no ponto três de sua tese, Nelson explicita o objetivo da mesma e propõe a articulação deste conteúdo difuso contra o que chama de “mau cinema” (marcando posição contra o cinema norte-americano, que vinha ocupando desde meados dos anos 1910 o mercado exibidor nacional), não sem antes pregar a valorização da cultura nacional por meio de sua difusão imagética.

Em outro depoimento, concedido a Helena Salem (1987), Nelson recorda:

Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo: por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano para o cinema brasileiro. *Lá, pretos e brancos viviam em mundos estanques, aqui não, o inter-relacionamento era muito maior, embora preconceituoso* (SALEM, 1987, p. 76) [grifo nosso].

Nelson vale-se de uma operação mental comum a muitos intelectuais brasileiros, isto é, a forma contrastiva de imaginar as relações raciais nos EUA e no Brasil para, em um primeiro momento, ressaltar positivamente a integração racial no Brasil (SKIDMORE, 2001), reconhecendo suas contradições (“embora preconceituoso”), não sem antes ter como alvo tanto as representações racializadas do cinema norte-americano quanto aqueles que supostamente estariam tentando “importá-las” para disseminá-las pelos filmes brasileiros, o que, na verdade, pode ser interpretado como mais um ataque à Vera Cruz. Aliás, é bastante sintomática a citação a Ruth de Souza, que trabalhou em várias produções do estúdio.

Ao comparar as teses apresentadas por Solano Trindade e por Nelson Pereira, é possível constatar que a formação do *habitus* no campo cinematográfico, no que se refere às imagens de povo, tende a valorizar, neste momento inicial, sua coesão no que se refere às práticas culturais, às matrizes históricas e, portanto, à composição étnico-racial do mesmo. Ambas sublinham a cultura brasileira como “um produto das três raças”, explicitando as categorias *indígena*, *português* e *negro* e elencando diversas manifestações e fatos históricos que, em conjunto, ressaltam o aspecto de *integração racial/étnica* na formação cultural brasileira.

Poderíamos afirmar que, em termos de repertório, as teses apresentadas são complementares, na medida em que Trindade inclina-se mais para as manifestações populares experimentadas pela sua companhia, que advoga merecer a consideração







