

Espaços do samba no filme *O Pai da Rita*

Spaces of samba in the film O Pai da Rita

*Samuel Paiva*¹

¹ Professor Associado da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: samuelpaiva@ufscar.br.

Resumo

Este texto pretende contribuir para o campo dos estudos sobre intermedialidade, partindo de uma reflexão sobre a obra do cineasta Joel Zito Araújo, com foco maior de interesse em seu filme *O pai de Rita* (2021). A narrativa cinematográfica em questão é construída sobre personagens relacionados ao samba, entre outros, sambistas da Escola de Samba Vai-Vai, em São Paulo, e o próprio Chico Buarque de Hollanda, compositor da canção “A Rita”, implicada já no título do filme. Além da própria intermedialidade entre cinema e música, o método empreendido na análise também articula conceitos do geógrafo Milton Santos, tendo em vista, sobretudo, a discussão sobre “espaço” no âmbito da cultura negra no Brasil.

Palavras-chave Intermedialidade, cultura negra, espaço.

Abstract

This text intends to contribute to the field of studies on intermediality, starting from a reflection on the work of filmmaker Joel Zito Araújo, with a greater focus of interest on his film *O pai de Rita* (2021). The cinematographic narrative in question is built over characters related to samba, among others, sambistas from the Vai-Vai Samba School, in São Paulo, and Chico Buarque de Hollanda himself, composer of the song “A Rita,” which is already implied in the title of the film. In addition to the intermediality between cinema and music, the method undertaken in this analysis also articulates concepts of the geographer Milton Santos, bearing in mind, above all, discussions about “space” in the context of black culture in Brazil.

Keywords Intermediality, black culture, space.

Escola de Samba Vai-Vai

O longa-metragem *O pai da Rita* tem início com uma roda de samba que acontece no quintal de uma casa, onde vários sambistas cantam a música “Tradição (Vai no Bexiga pra Ver)”, de Geraldo Filme (1980), que nos situa no bairro paulistano conhecido popularmente como Bixiga e formalmente como Bela Vista. Essa cena inicial apresenta os personagens ficcionais protagonistas, que são Pudim e Roque, respectivamente interpretados por Aílton Graça e Wilson Rabelo, nos papéis de dois compositores veteranos do Grêmio Recreativo

Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai². Com eles se estabelece o conflito principal da narrativa, pois ambos, em um passado remoto, tiveram um romance com a passista Rita que, em decorrência desses envolvimento amorosos, teve uma filha cuja paternidade pode ser atribuída a um ou ao outro dos dois compositores. Passados muitos anos, depois que Rita falece, sua filha Ritinha (Jéssica Barbosa) vem conhecer os dois homens, para descobrir qual deles é o seu pai. Sem revelar de imediato suas intenções, aproximando-se aos poucos, registrando o entorno com sua câmera fotográfica, Ritinha também está na roda de samba, assim como outros personagens dessa história que envolve gerações diversas de sambistas. No caso, além dos personagens ficcionais, a cena traz também a presença documental de Osvaldinho da Cuíca, Saracura, Chicão, Aldemir, todos relacionados ao Vai-Vai.

O caráter documental reforça um nível fundamental no discurso do filme, o qual reflete a própria questão do espaço urbano de territórios tradicionais da comunidade negra, gradualmente tomados pela especulação imobiliária e políticas públicas discriminatórias. Os versos da referida canção de Geraldo Filme tratam disso:

O samba não levanta mais poeira / Asfalto hoje cobriu o nosso chão / Lembranças eu tenho da Saracura / Saudades tenho do nosso cordão / Bixiga hoje é só arranha-céu / E não se vê mais a luz da lua / Mas o Vai-Vai está firme no pedaço / É tradição e o samba continua (TRADIÇÃO..., 1980).

“Tradição” nos dá a dimensão de um dos principais aspectos refletidos no filme, ou seja, a questão do espaço relacionado a comunidades negras na cidade de São Paulo, em especial na relação com o samba paulistano. Em tal perspectiva, a noção de espaço, neste texto, estará referenciada sobretudo no pensamento do geógrafo Milton Santos, especialmente no que ele concebia acerca das corporeidades, individualidades e sociabilidades, com suas implicações políticas para a cidadania.

Enquanto a corporalidade ou corporeidade é uma dimensão objetiva que dá conta da forma com que eu me apresento e me vejo, que dá conta também das minhas virtualidades de educação, de riqueza, da minha capacidade de mobilidade, da minha localidade,

2 Na ficha técnica de *O pai da Rita* constam funções diversas. Direção: Joel Zito Araújo. Roteiro: Joel Zito Araújo e Di Moretti. Fotografia: Lauro Escorel. Produção: Casa de Criação Cinema, em coprodução com Globo Filmes e Canal Brasil. Distribuição: O2 Play. Elenco: Ailton Graça, Wilson Rabelo, Jéssica Barbosa, Léa Garcia, Elisa Lucinda, Nathalia Ernesto, Sidney Santiago, Paulo Betti, Francisco Gaspar, Erica Malunguinho, além de diversos sambistas do Vai-Vai.

da minha lugaridade, há dimensões que não são objetivas, mas subjetivas; aquelas que têm a ver com a individualidade e que conduzem a considerar os graus diversos de consciência dos homens: consciência do mundo, consciência do lugar, consciência de si, consciência do outro, consciência de nós (SANTOS, 1996, p. 10).

Por sua vez, as socialidades são o resultado do estarmos juntos no espaço, são resultantes das transindividualidades, ou seja, das formas de relação dos indivíduos e suas consciências. Vale lembrar que tais concepções de espaço segundo as proposições de Milton Santos vêm repercutindo no trabalho de outros geógrafos cujas pesquisas estão voltadas ao campo das artes e comunicação. É esse o caso do geógrafo Alessandro Dozena (2011). Em seu livro sobre *A geografia do samba na cidade de São Paulo*, Dozena destaca que, para Milton Santos (1996), há esses três fatores que se interrelacionam na compreensão do espaço – corporeidade, individualidade e sociabilidade – concorrendo para uma definição de cidadania: “É interessante notar que essas três dimensões estão presentes no ‘mundo do samba’, sendo efetivamente vivenciadas pelos que ‘sentem na pele e por causa da pele’ os constrangimentos associados a preconceitos de ordem social” (DOZENA, 2011, p. 140).

Em conjunção com tais noções de espaço geográfico, a própria reflexão sobre o espaço cinematográfico e musical, em uma perspectiva intermediária, também constitui o método da análise fílmica aqui empreendida sobre *O pai da Rita*, considerando-se tanto fatores internos, inerentes ao próprio texto fílmico, como também fatores externos, ou seja, relacionados ao diálogo empreendido pela obra com o seu contexto sociocultural e político.

Assim, a hipótese a ser investigada remete, por um lado, à intermedialidade (PETHÖ, 2018)³ – no caso, entre cinema e música – considerando-se sobretudo a vertente derivada das concepções de “cinema impuro”, de André Bazin (2014), que enxergava na aproximação das distintas artes (cinema, literatura e teatro, por exemplo) a possibilidade de empoderamento das próprias artes e, conseqüentemente, a transformação da realidade sociopolítica. Segundo Bazin (2014, p. 134), “Hamlet na tela só pode aumentar o público de Shakespeare, um público que pelo menos em parte gostaria de escutá-lo no palco”. Por outro lado,

3 Mapeando o campo dos estudos sobre intermedialidade na contemporaneidade, Ágnes Pethö (2018) identifica três paradigmas relacionados (a) às fronteiras entre mídias, (b) aos entrelugares midiáticos (*in-betweenness*) e (c) às conexões entre mídias e realidade, sendo esta última relacionada às concepções de André Bazin.

a hipótese diz respeito também às transformações do espaço tanto do Vai-Vai⁴ quanto das pessoas de sua comunidade no Bixiga, a partir de um princípio de restrição e apagamento, aspecto contra o qual o filme e o samba vêm se colocar, como pretende-se demonstrar, ao promoverem e ampliarem a visibilidade de espaços negros.

De início, vale então considerar que o diretor Joel Zito Araújo, criador do argumento do longa-metragem, vem constituindo uma filmografia muito significativa especialmente em termos de seus questionamentos acerca dos espaços negros na cultura brasileira e internacional⁵. Nesse sentido, no universo de interesses do diretor, o samba de São Paulo vem de longa data, como confirma o seu média-metragem *A Alma Negra da Cidade* (1990), no qual o referido compositor Geraldo Filme, contando sua história relacionada ao samba em São Paulo, inicia a narrativa, que seguirá com depoimentos de várias personalidades negras, por exemplo, outros artistas, historiadores, mães de santo, empresários, todos e todas constituindo o elenco do documentário.

Falando sobre a gênese de *O pai da Rita*, Joel Zito Araújo (APOSTILA..., 2022) relaciona esse seu último filme àquele de 1990, quando conheceu Geraldo Filme, “um sambista fundamental” que o levou para conhecer o Vai-Vai. O cineasta, então, ficou “encantado” e frequentou ensaios quando a quadra da escola estava localizada na Praça 14 Bis, no Bixiga. Outra razão para a realização do projeto do longa-metragem, ainda conforme o seu depoimento, diz respeito à necessidade de responder à provocação de Vinicius de Moraes, de que São Paulo seria o “túmulos do samba”. Joel Zito discorda, lembrando que a cidade tem sambistas desde o início do século XX. E também argumenta que, para ele, foi necessário enfrentar a ideia de que o Bixiga seria um bairro “italiano”, pois se trata de um espaço que, historicamente, era o Quilombo da Saracura, de onde surgiu um bairro negro, que passou também a ser espaço de confluência de muitas culturas em razão de sucessivas migrações, por exemplo, de judeus, italianos e nordestinos.

4 Conforme orientação encontrada no site do Vai-Vai: “a escola sempre deve ser tratada no masculino ‘O Vai-Vai’, em referência ao grêmio recreativo, evolução do cordão”. Disponível em: <https://vaivai.com.br/nossa-historia>. Acesso em: 4 mar. 2023.

5 Seu livro *A negação do Brasil* (2000) assim como o documentário homônimo (lançado no mesmo ano) são emblemáticos enquanto reflexão crítica acerca da invisibilidade dos negros nas telenovelas do Brasil. Vale lembrar que, enquanto diretor, a filmografia de Joel Zito Araújo inclui títulos diversos acerca de questões raciais.

A convivência dessas culturas de fato está presente em *O pai da Rita* a partir de personagens diversas. No grupo mais diretamente envolvido com o Vai-Vai, além de Pudim e Roque, estão Tia Neguita (Léa Garcia), sua filha Neide (Elisa Lucinda), sua neta Gracinha (Nathalia Ernesto). Há também Vadinho (Sidney Santiago), um compositor da nova geração da escola, “importado do Rio de Janeiro”, como veremos no transcorrer da narrativa. Por sua vez, Ritinha chega do Nordeste, para onde sua mãe havia migrado depois da decepção amorosa, estando sua história também relacionada ao samba. No entorno dos sambistas, também circulam o “carcamano” Sauro (Paulo Betti), dono de uma cantina italiana; o nordestino Macaxeira (Francisco Gaspar), proprietário de um bar; e o padre Chiquinho (Eduardo Silva). Todos e todas interagem em uma paisagem multicultural na qual prevalece a presença dos negros, mesmo em espaços comumente associados à presença dos brancos, como ocorre na cena da missa africana na igreja de Nossa Senhora de Achirópita, marco da herança italiana no bairro do Bixiga.

O registro é de comédia, seguindo a perspectiva de Bakhtin (2013) sobre utilizar o riso como forma de questionar o poder instituído, sobretudo, no caso, ao trazer a questão do espaço como um dos aspectos fundamentais de sua narrativa, apontando para uma situação complexa da realidade social envolvendo comunidades que precisam disputar seus lugares nas regiões mais centrais ou se deslocar para as periferias da cidade. No caso de São Paulo, a esse respeito, além de Geraldo Filme, já mencionado, são vários os sambistas que podem ser lembrados por suas composições, entre outros, Adoniran Barbosa (1951), por exemplo, em sua canção “Saudosa Maloca”.

Quilombo da Saracura

A Escola de Samba Vai-Vai, agremiação que mais venceu o carnaval de São Paulo, foi fundada oficialmente em 1930, ou seja, em um período no qual a cidade passava por reformas urbanas significativas empreendidas nas administrações públicas de Pires do Rio (1926-1930), Fábio Prado (1934-1938) e Prestes Maia (1938-1945), com seu interesse em construir avenidas para dar maior rapidez aos veículos, descentralizar serviços e redirecionar o crescimento. “As transformações ocorridas no centro da capital paulista implicaram ampla reformulação da cidade, ao passo que muitos cortiços e moradias pertencentes à

população negra foram sendo destruídos – e seus habitantes expulsos para locais remotos” (DOZENA, 2011, p. 70).

Com sua história relacionada ao bairro da Bela Vista, na região central, o Vai-Vai é marcado pelo efeito de reformas urbanas. Recentemente, a questão ganhou um contorno polêmico em razão da desapropriação de sua tradicional quadra na Praça 14 Bis para a construção de uma estação da Linha 6-Laranja do Metrô, cujas obras tiveram início em 2015⁶. Essa desapropriação despertou a atenção da mídia sobre as relações do poder público com a escola. Uma matéria publicada pelo *Brasil de fato*, em agosto de 2022, por exemplo, reportava o impacto da desapropriação, contextualizando a história da escola desde o século XIX, quando no local que hoje é conhecido como Praça da Bandeira, no Vale do Anhangabaú, havia um “entreposto onde tropeiros e mercantes que vinham rumo à Estrada do Piques – hoje rua da Consolação –, vendiam mercadorias e pessoas escravizadas. Algumas conseguiam fugir” (MONCAU; STROPASOLAS, 2022).

E assim na região brejeira do córrego da Saracura foi se formando um quilombo, cuja existência provocou o incômodo daqueles que viam aquela comunidade como lugar de “ladrões”, “escravos foragidos” e “aquilombados”, conforme registros históricos datados já desde 1831 (Ibidem). Muitas décadas depois, já no início do século XX, a região era conhecida como “um pedaço da África” com “ares do Congo” (Ibidem), o que, na perspectiva racista das políticas de branqueamento instauradas no período pós-abolição, constituía um problema. E desse modo, não por acaso, foi se processando o apagamento da cultura negra na região, em favorecimento da cultura branca (italiana).

No entanto, como sabemos, a resiliência dos negros persistiu. De início, à época de sua fundação em 1930, a Vai-Vai ocupava uma casa na rua 14 de Julho. Na década de 1970, em razão da construção do Minhocão (como é popularmente conhecido o Elevado Presidente João Goulart), a escola foi para o terreno na Praça 14 Bis, onde permaneceu por cinco décadas. Até que, em decorrência da construção da referida Linha 6-Laranja do Metrô, precisou ser deslocada novamente. Fato agravante da desconsideração de sua história,

6 Até então, o site do Vai-Vai não esclarece onde será a nova sede social da agremiação. Convém, contudo, observar que, para o carnaval de 2023, quando inclusive o Vai-Vai tornou-se campeão do grupo de acesso, foi utilizada uma quadra do Sindicato dos Bancários, à rua Tabatinguera, 182, Centro (próximo da Sé).

nas escavações para a construção da Estação 14 Bis, foi encontrado um sítio arqueológico do Quilombo da Saracura, com objetos dos séculos XIX e XX.

Em tal contexto socioespacial da história do Vai-Vai, *O pai da Rita* é possivelmente um dos últimos registros documentais da quadra na Praça 14 Bis, uma vez que várias cenas foram filmadas naquele espaço e, conforme mencionado no já referido depoimento do diretor Joel Zito Araújo, ele pôde contar com o total apoio da escola de samba e de vários de seus integrantes que inclusive participaram do filme.

Novos quilombos: Aparelha Luzia

No Bixiga, Roque e Pudim dividem um pequeno apartamento, onde moram há bastante tempo. Sua parceria é antiga, intensa, mesmo sendo eles tão diferentes em suas características pessoais. Pudim de Cachaça, como é conhecido, é dionisíaco, orgástico, excessivo, provocador, cheio de piadas. Roque é apolíneo, contido, organizado, cordial, arruma a casa, as roupas, a comida. São parceiros não só na composição dos sambas, mas na própria vida. Descendem do Quilombo da Saracura e estão atentos ao movimento dos novos quilombos, como o Aparelha Luzia, onde são levados para ser homenageados.

Localizado no bairro de Campos Elísios, também próximo à região central de São Paulo, o Aparelha Luzia⁷ foi inaugurado em abril de 2016 por iniciativa de Erica Malunguinho, artista, educadora e política que, tendo sido eleita deputada em 2018 pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), tornou-se a primeira mulher transgênero a ocupar a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Concebido como um quilombo urbano, no espaço do Aparelha Luzia ocorre uma série de atividades culturais, inclusive rodas de samba. Quando Roque e Pudim chegam ao Aparelha Luzia, são então apresentados à própria Erica, que interpreta a si mesma, em mais um movimento do discurso fílmico, conectando o ficcional ao documental.

Erica: Laroyê, Exu. Boa noite! Sejam todas bem-vindas, todos bem-vindos, todes bem-vindes à Aparelha Luzia, quilombo urbano que se ergue na Paulicéia. [...] Vindos direto do Quilombo da Saracura, temos aqui nossos dois grandes sambistas, Pudim e Roque.

7 “Inaugurado em abril de 2016, o nome incomum do local remete a um passado mais distante. Aparelhos eram apartamentos ou casas onde ativistas que resistiam à Ditadura Militar se encontravam clandestinamente, faziam reuniões ou se refugiavam. Luzia, por sua vez, é o nome do fóssil mais antigo já encontrado na América, datado em cerca de 13.000 anos” (SANZ, 2017).

Roque: Vocês devem estar achando a gente diferente de tudo isso aqui, né? Mas na verdade o que é ser diferente? Dois meninos pretos, nascidos numa comunidade ou num cortiço do Bixiga, filhos de mães pretas, pobres, que serviam os casarões da [Avenida] Paulista. [...] Pra gente, ser diferente é não desistir de lutar para ser tratado como igual. E nós só seremos realmente iguais quando nós nos orgulharmos de sermos diferentes... (O PAI..., 2021)

Essa confluência entre o Quilombo da Saracura e o Aparelha Luzia demarca uma ampliação, promovida pelo filme, dos espaços quilombolas, diante da ressignificação dos quilombos na contemporaneidade. Conforme esclarece Beatriz Nascimento (1985, p. 43), em um texto sobre “o conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, a ideia de quilombo se transformou no decorrer do tempo. A primeira menção à palavra surge em meados do século XVI.

A primeira referência a quilombo que surge em documento oficial português data de 1559, mas somente em 1740, em 02 de dezembro, assustadas frente ao recrudescimento dos núcleos de população negras livres do domínio colonial [sobretudo o Quilombo de Palmares], depois das guerras do nordeste no século XVII, as autoridades portuguesas definem, ao seu modo, o que significa quilombo: “toda a habitação de negros fugidos que passam de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles”.

Já no século XVIII, “a proliferação de quilombos se faz em todo o território das capitanias coloniais” (Ibidem, p. 45), com isso diversificando-se suas características em razão das áreas geográficas onde se situavam, do tipo de repressão que precisavam enfrentar e de suas formações étnicas, cuja diversidade refletia a própria política do sistema escravagista, que misturava povos de diversas origens africanas. No século XIX, os quilombos então passam a se localizar em morros e periferias dos centros urbanos. É também “no século XIX que o quilombo recebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão. [...] Esta passagem de instituição em si para símbolo de resistência mais uma vez redefine o quilombo” (Ibidem, p. 46). Já no século XX, a caracterização ideológica prossegue em paralelo aos ideais nacionalistas da República, assim como também ao projeto modernista, e frequentemente o quilombo será evocado, inclusive em textos artísticos, com um sentido de utopia e resistência. Um exemplo pode ser, na década de 1970, o espetáculo teatral *Arena conta Zumbi*, “buscando o reforço da nacionalidade brasileira através do filão da resistência

popular às formas de opressão, confundido no bom sentido o território palmarino com a esperança de um Brasil mais justo onde houvesse liberdade, união e igualdade” (Ibidem, p. 46).

Seguindo essa linha da resistência, na concepção de Joel Zito Araújo, “a consolidação do conceito de quilombo e do movimento quilombola trouxe muita autoestima e uma dignidade muito grande para os moradores dessas comunidades”, como ele afirma em depoimento a Noel dos Santos Carvalho (apud 2022, p. 278) no livro *Cinema negro brasileiro*. Em boa medida, essa concepção está em harmonia com a referida fala de Roque no Aparelha Luzia, quando ele diz que “nós só seremos realmente iguais quando nós nos orgulharmos de sermos diferentes”.

Em outras palavras, *O pai da Rita* inscreve-se em uma retórica dos quilombos que associa um espaço de reconhecimento da identidade negra que resiste há séculos e chega à contemporaneidade somando forças a despeito das possíveis repressões, oposições ou diferenças. Esse é um ponto que distingue a disposição do filme de Joel Zito Araújo, na chave de sua proposta política e ideológica: a integração e ampliação dos quilombos enquanto espaços negros. Para tanto, o samba constitui um ponto de conexão fundamental.

O trajeto do compositor popular

Para aprofundarmos a ideia desse aspecto relacionado à interação e ampliação dos espaços negros, como forma de resistência ao “racismo estrutural” (ALMEIDA, 2020), convém uma comparação do filme de Joel Zito Araújo aqui em discussão com outro longa-metragem, ou seja, *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. Há várias diferenças entre os dois projetos cinematográficos, já que um filme está ambientado no Rio de Janeiro dos anos 1950 e o outro, em São Paulo, nos anos 2020. No entanto, há também vários pontos que aproximam as duas obras, por exemplo, o fato de que têm suas narrativas estruturadas sobre a figura do compositor de samba. São ambos projetos concebidos na perspectiva de realizadores com um posicionamento político de esquerda.

E houve efetivamente uma interlocução dos dois diretores, com admiração mútua. Como afirma Joel Zito: “Ele [Nelson Pereira dos Santos] foi ver a pré-estreia [do filme *Filhas do Vento*, dirigido por Araújo] no Festival do Rio, veio me abraçar e, a partir daí, viramos grandes amigos” (apud CARVALHO, 2022, p. 277).

A propósito, uma análise de Marcos Napolitano (2014) sobre *Rio, Zona Norte*, a meu ver, levanta várias questões oportunas à comparação com *O pai da Rita*. Em suas considerações, Napolitano examina a relação entre cinema e música popular no Brasil, focando os anos de 1930 e 1950. Como diz, “em vários filmes deste período, a música popular [...] também foi tematizada como ‘representação’ dos dilemas sociais, estéticos e ideológicos da brasilidade, conforme vista pela esquerda, notadamente a esquerda ligada ao Partido Comunista Brasileiro” (NAPOLITANO, 2014, p. 75). Nessa perspectiva, em *Rio, Zona Norte* os encontros e desencontros entre Espírito (personagem de Grande Otelo), compositor negro do morro, e Moacir (interpretado por Paulo Goulart), o músico erudito, branco e de classe média-alta, expressam algumas contradições, como já dito desde o título do artigo de Napolitano – “a representação de um impasse cultural” –, apesar da busca dos músicos por “um idioma cultural comum”. Por outro lado, tampouco a relação entre Espírito e a cantora Angela Maria (interpretando ela mesma, já uma estrela do rádio) chega a formar um “circuito cultural integrado”. Tal impasse implica dimensões bastante complexas observadas naquele momento em que tanto o Cinema Novo como a Bossa Nova começavam a despontar, em um contexto no qual já estavam consolidados vários meios de comunicação de massa, como o rádio e o próprio cinema.

Como comparação, esses parâmetros são também oportunos à observação do filme de Joel Zito Araújo, *O pai da Rita*. Por um lado, a questão da inserção na indústria cultural, por exemplo, não é tão relevante para os compositores. É verdade que, no início do filme, Roque comenta sobre um encontro que teve com um headhunter, visando sua reinserção no mercado de trabalho, enquanto Pudim satiriza o sucesso dos músicos sertanejos. Mas a questão não é levada adiante. Ou seja, não há efetivamente um interesse direto desses músicos pela indústria cultural em geral, mas tão somente na medida em que a própria escola de samba também pode ser considerada como parte dessa indústria. Ainda assim, destaca-se recorrentemente o fator de nostalgia pela “tradição”. Por outro lado, ao considerarmos a possibilidade de um “idioma cultural comum”, aí sim há uma efetiva preocupação de Roque e Pudim, no sentido de que, para eles, são fundamentais as relações afetivas existentes na própria comunidade do Bixiga, em sua escola de samba, assim como também em outros espaços de negritude correlacionados, como o referido Aparelha Luzia, formando

“um circuito integrado”. Existem, no entanto, conflitos na construção desse circuito. Nesse sentido é oportuna a observação de outros músicos representados em *O pai da Rita*, por exemplo, o personagem documental de Chico Buarque de Hollanda e o ficcional, Vadinho.

Chico Buarque é o autor de “A Rita” (1966), canção que está na origem do projeto do filme de Joel Zito Araújo: “A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela / Meu assunto / Levou junto com ela / O que me é de direito / Arrancou-me do peito / E tem mais / Levou seu retrato, seu trapo, seu prato / Que papel / Uma imagem de São Francisco / E um bom disco de Noel”. De acordo com a diegese do filme, esse mote da mulher que abandona o homem se encaixa, na perspectiva de Rita, tanto para Pudim quanto para Roque, mas também vale para Chico Buarque, que atua indiretamente em *O pai da Rita*. Ou seja, o compositor de “A Rita” não entra em cena efetivamente, a não ser em fotografias e por meio de sua voz entoando justamente essa canção. No entanto, Chico Buarque tem um papel estruturante na construção da narrativa, pois, na dimensão ficcional, também teria conhecido a passista Rita, com quem teria tido um caso amoroso, podendo, portanto, ser um dos pais de Ritinha. Aliás, em um dos momentos mais divertidos do filme, Pudim e Roque, já inconformados por não saberem ao certo qual dos dois é o pai da Rita (filha homônima da passista com quem se relacionaram no passado), saem em busca de Chico Buarque no Rio de Janeiro para tirar satisfações com ele. Porém, ao descobrirem que o cantor está fazendo um show em São Paulo, desistem da viagem e vão até o teatro para confrontá-lo.

Tal confronto, na chave cômica, é significativo de implicações de classe, raça e gênero, na medida em que denota, por um lado, uma homenagem – afinal Chico Buarque é efetivamente o pai de “A Rita”, ou seja, a canção já referida no título do filme – mas, por outro, há um distanciamento dos sambistas descendentes do Quilombo da Saracura em relação ao músico de classe média-alta, branco, intelectual, musicalmente identificado com a Bossa Nova (HOMEM, 2009, p. 12), sendo, portanto, irônica a *invisibilidade* de Chico Buarque nessa história. Como se sabe, Chico Buarque é filho do historiador Sergio Buarque de Hollanda e de dona Maria Amélia, nasceu em São Paulo, estudou em colégios da burguesia paulistana, cursou Arquitetura e iniciou sua carreira artística como músico, sobretudo sob o impacto de João Gilberto e seu *Chega de saudade*, lançado em 1959. “Tão logo dominou a batida da Bossa Nova, Chico começou a compor” (WERNECK, 1989, p. 24). Lançada em 1966, em seu

primeiro LP⁸, “A Rita” está em contato com essa referência. E os versos que a canção apresenta, sobre amantes separados, distanciados, apartados, soa como uma alegoria da consciência sobre as dificuldades para a criação de “um idioma cultural comum”.

Além disso, “A Rita” também se torna sintoma de outra diferença, no caso, entre sambistas negros de gerações distintas. Vale então lembrar a cena em que a canção é cantada por Vadinho (personagem ficcional interpretado por Sidney Santiago), compositor da nova geração do samba. No contexto da narrativa, disputando com os dois veteranos da velha guarda da escola, Vadinho ganha o concurso da escolha do samba-enredo. Com a vitória, o jovem músico fica exultante e comemora o resultado, cantando e dançando com os seus jovens amigos na quadra da escola. Derrotados, Roque e Pudim reagem. Na verdade, Roque logo se conforma, como diz, “o molequinho é folgado, mas o samba é bom”. Por sua vez, o inconformado Pudim vocifera palavrões e desagravos ao novo compositor: “importado do Rio de Janeiro”.

A sequência seguinte ocorre no bar de Macaxeira. Pudim e Vadinho são os polos de conflito na cena. Acompanhados dos respectivos amigos, no balcão, Pudim questiona se é o único que ainda preserva as tradições da Bela Vista, enquanto Vadinho, em uma roda de samba no fundo do bar, canta justamente “Tradição”, de Geraldo Filme, e, logo em seguida, “A Rita”. É quando se arma uma briga entre os dois compositores das distintas gerações.

Sobre essa disputa, convém uma consideração, a partir da dissertação de Eduardo Sierra (2019), cujo mestrado em Antropologia Social focou a competição para a escolha de samba-enredo no Vai-Vai, trabalho realizado pelo viés etnográfico, em 2017 e 2018. Um dos aspectos que chamam a atenção do pesquisador é o interesse, no âmbito da organização da escola, sobre “o tipo de comunidade que querem construir e da qual querem fazer parte” (SIERRA, 2019, p. 47). Certamente por isso, no que diz respeito à competição dos sambas, há uma expectativa e atenção às composições cuja autoria vem dos compositores da escola, em contraposição àquelas que são de autores “de fora”, no sentido de que não mantêm um vínculo tradicional com a agremiação e compõem simultaneamente para diversas escolas, visando as premiações.

8 Long Play, disco de longa duração.

As eliminatórias configuram um momento crítico para a escola. Seus componentes, sejam eles músicos ou não músicos, escutam e analisam atentamente as diferentes propostas de samba-enredo e emitem opiniões que são reveladoras, não apenas de suas preferências estéticas, como também do que consideram 'o Vai-Vai ideal'. Ao defenderem um samba mais lento ou mais rápido, criado pelos compositores da escola ou de fora, revelam não apenas os valores que consideram essenciais para uma composição de qualidade, como também os princípios que supõem serem essenciais para a constituição daquela comunidade musical. Voltada para as tradições ou em sintonia com as novas práticas, fechada para novos integrantes ou aberta à participação de quem vem de fora. (SIERRA, 2019, p. 58)

Portanto, ao reclamar que Vadinho foi "importado do Rio de Janeiro", Pudim levanta uma questão que de fato retoma toda uma discussão sobre como, ao incorporar características e regimentos das escolas cariocas, as agremiações de São Paulo perderam muito de suas características originais. A esse respeito, vale o cotejo com o documentário *Samba à paulista: fragmentos de uma história esquecida* (2007) no qual, entre outros, Osvaldinho da Cuíca (que também figura na cena inicial da roda de samba em *O Pai da Rita*) lembra as origens do Vai-Vai, a partir do time de futebol Cai-Cai, além disso, recordando outras características que eram próprias dos cordões carnavalescos de São Paulo, como a corte, a baliza, os instrumentos de sopro e cordas.

No entanto, em *O pai da Rita*, o interesse em fazer convergir comunidades negras, à revelia de eventuais diferenças no tempo e no espaço, persiste. Prova disso está relacionada a outro compositor também apresentado em sua narrativa, no caso, Branca di Neve, para quem Pudim e Roque compõem um samba em sua homenagem. Vale lembrar que o paulistano Nelson Fernandes Moraes (1951-1989), artisticamente conhecido como Branca di Neve, apesar de ter morrido jovem, é uma referência sobretudo no que diz respeito ao samba-rock. Ou seja, a vertente do samba que, a partir de São Paulo nos anos 1960, conforme esclarecem Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, mistura rock, samba e ritmos caribenhos (LOPES; SIMAS, 2020, p. 270). Em uma das cenas na qual assistimos ao processo de criação de Pudim e Roque compondo um samba em homenagem ao Branca di Neve, justamente se sobressaem, nos versos da canção, as participações desse sambista em escolas do Rio e de São Paulo, integrando-se os dois espaços: "Salgueiro, Salgueiro, Salgueiro / Vai-Vai Vai-Vai / Meu gavião". Ou seja, esse samba reconcilia, no filme, espaços antes irreconciliados, criando um lugar de interseção.

Oposição ao patriarcado

Organizador do livro *Cinema negro brasileiro*, Noel dos Santos Carvalho incluiu, como capítulo dessa publicação, uma entrevista que ele mesmo realizou com Joel Zito Araújo em 2017, quando o cineasta já estava na produção de *O pai da Rita*. No início da entrevista, Carvalho destaca que os filmes de Joel Zito Araújo “articulam disposições políticas de classe, raça e gênero” (CARVALHO, 2022, p. 263). E no transcorrer da conversa percebe-se como alguns temas de fato são recorrentes na filmografia autoral do realizador. Dentre suas matrizes autorais, podemos então perceber a questão da representação das mulheres.

De fato, da mesma maneira como *O pai da Rita*, em relação à questão do samba, encontra pontos de conexão com a filmografia anterior do diretor, como já foi apontado a propósito de *A Alma Negra da Cidade*, algo análogo pode ser observado em relação ao seu interesse pelo universo das mulheres, por exemplo, em filmes tais como *Cinderelas, lobo e um príncipe encantado* (2009), *Filhas do Vento* (2005), *Eu, mulher negra* (1994) e *Almerinda, uma Mulher de Trinta* (1991), para lembrarmos alguns títulos.

Sobre *Filhas do Vento*, por exemplo, o diretor esclarece que sua consciência sobre o racismo e classe veio com sua mãe, que era de uma família negra e pobre. *Filhas do vento* é uma ficção na qual Ruth de Souza e Léa Garcia interpretam os papéis protagonistas de duas irmãs que tomam rumos diferentes na vida: uma sai de casa para realizar o seu sonho de ser atriz, enquanto a outra permanece na pequena cidade, ao lado do marido e do pai. As tramas familiares relacionadas ao passado e ao momento presente das duas irmãs, com fantasmas de racismo e sexismo acentuando o seu drama, de uma certa forma espelham a história também ficcional dos parceiros Pudim e Roque, ainda que agora em uma chave cômica.

Em *O pai da Rita*, Léa Garcia também está presente, no caso, no papel de Tia Neguita. Matriarca que, apesar da idade, conduz as relações familiares com vitalidade, integrante da velha guarda do Vai-Vai, Tia Neguita instiga o respeito de todos à sua volta, com seu poder que ao mesmo tempo emana afetuosidade. Ela é mãe de Neide e avó de Gracinha. No passado conheceu e conviveu com a assistente Rita e agora, no tempo presente, também interage com

Ritinha. É no quintal da casa de Tia Neguita que acontecem as rodas de samba onde todos se encontram. Sobre essa personagem, afirma o diretor:

Tem uma personagem para a Léa Garcia, a tia Neguita, que é da velha guarda da Vai-Vai e tem uma filha que é prostituta em busca de sua própria autonomia e estudante de literatura na PUC. Quem faz o papel é a Elisa Lucinda. E é obviamente um personagem inspirado no universo do filme *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (ARAÚJO apud CARVALHO, 2022, p. 283).

Com a voz over do próprio diretor, *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2009) é um documentário que foca o turismo sexual, questionando um imaginário relacionado a mulheres e travestis brasileiras e seus sonhos de encontrar um “príncipe encantado” que possa levá-las para o exterior, sobretudo para a Europa, sendo que, para isso, o caminho recorrente é a prostituição. Joel Zito atua como pesquisador, entrevistador e comentarista no transcorrer da narrativa, deixando-se impactar afetivamente pelas histórias de vidas retratadas no longa-metragem. Como diz, “vi naquelas mulheres o que poderia ter acontecido com a minha mãe” (Ibidem, p. 278). Sua questão, que passa pela mercantilização do prazer transformado em bem de consumo, sobretudo no que diz respeito aos corpos que estão na parte inferior da pirâmide social, em especial, as mulheres negras, é confrontada sem o julgamento moral das pessoas com quem se depara.

Ao incluir a discussão sobre a prostituição de mulheres negras, de fato, *O pai da Rita* suscita questionamentos sobre o fato de que há especificidades de determinados segmentos sociais. A esse respeito, é oportuna a colocação de Djamila Ribeiro, ao informar dados implicados na invisibilidade de mulheres negras.

Segundo pesquisa desenvolvida pelo Ministério do Trabalho e Previdência Social em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), de 2016, 39,6% das mulheres negras estão inseridas em relações precárias de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), mulheres brancas (26,9%) e homens brancos (20,6%). (RIBEIRO, 2021, p. 39)

Então é significativo que, no filme, as mulheres – Rita, Tia Neguita, Neide, Gracinha, Erica Malunguinho – são negras e agem para a desconstrução do patriarcado, com ações decisivas para isso, desde a posição que desempenham, de avó, mãe, filha, estudante,

militante política, profissional da saúde ou do sexo, sambistas. Fundamentalmente, não se constituem a partir do homem, pai ou marido, mas a partir delas mesmas. Nesse sentido, o gesto inaugural de Rita, a passista que fugiu para longe do casamento com Pudim ou Roque, decidindo criar sua filha longe do pai, é significativo de um conjunto de mulheres que buscam seus espaços de forma independente. Já no retorno de Rita, na figura de sua filha Ritinha, o confronto com a paternidade continuará, mas agora questionada em outro patamar, além do biológico. O filme, problematizando sentidos essencialistas e culturais a partir da posição das mulheres em seu enfrentamento ao sexismo, não por acaso apresenta Ritinha como profissional de saúde, enfermeira, embora ela também atue como fotógrafa, registrando, a partir do seu ponto de vista, a história à sua volta.

Em tal percurso, o patriarcado será confrontado, desconstruído, a partir dessas mulheres que conduzem ações diversas, questionando o lugar do pai, sem deixar de considerar o que elas têm a dizer para elas mesmas. Então, é oportuna a lembrança da cena em que Tia Neguita aproxima sua filha Neide e sua neta Gracinha, dizendo enfaticamente para ambas conversarem. Trata-se de uma representação na qual o lugar de fala está obviamente marcado pela condição biológica (são avó, filha e neta), mas, indo além dos laços sanguíneos, chega à própria cultura que sustenta as possibilidades de encontros e resiliência coletiva, a partir do samba, que então desponta imbuído de possibilidades feministas.

A esse respeito convém retomar uma questão problematizada por Lélia Gonzalez ao refletir sobre as mulheres negras no carnaval, ao afirmar: “de repente, a gente deixa de ser marginal prá se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil” (GONZALEZ, 1984, p. 239). De fato, no filme discutido, as mulheres não aparecem nessa chave, pelo contrário, são percebidas no contraponto, eminentemente no seu cotidiano, a partir de suas questões existenciais perpassadas por interesses pessoais e comunitários.

Espaços do samba

Seguindo para as considerações finais, gostaria de sublinhar, na chave da intermedialidade aqui experimentada como método de análise, que os filmes e as músicas

discutidos, sobretudo *O pai da Rita*, de Joel Zito Araújo, e “A Rita”, de Chico Buarque de Hollanda, em suas interrelações, demonstraram possibilidades de ampliar lugares de fala relacionados à cultura negra, com intersecções de raça, classe e gênero. Com isso, a realidade da qual emergem essas obras e suas questões, e para a qual elas retornam enquanto discursos sobre corporeidades, individualidades e sociabilidades, é tensionada pela própria formação de um circuito midiático politicamente potente e comprometido com visões de mundo transformadoras.

Nesse sentido, a ideia de “novos quilombos”, articulados a partir da cultura popular, pode indicar um horizonte de possibilidades tanto materiais quanto simbólicas. Por um lado, espaços físicos como a quadra da escola de samba e as ruas do Bixiga, por mais que tentem deslocá-las a pretexto de planejamento urbano ou outros argumentos quaisquer, persistem, espalham-se e encontram novos lugares de existência e interação, como o Aparelha Luzia. Por sua vez, no plano simbólico, em lugar da morte do isolado compositor popular, a exemplo de Espírito em *Rio, Zona Norte*, confirma-se em contrapartida uma conjunção de sambistas que, apesar de conflitos econômicos e geracionais, estão na luta para eleger os seus sambas como enredos do Vai-Vai, cientes de que são parte de um circuito midiático espetacular, no qual, entretanto, a comunidade e suas tradições são vetores incontornáveis e estimulantes.

Na comunidade, como visto, são as mulheres que conduzem as ações, na medida em que, por um lado, desconstroem a figura do pai, reiterando sistematicamente a incerteza sobre a paternidade, enquanto, além disso, participam do mundo do samba, mas sem ratificar representações preconceituosas frequentemente endossadas pela própria mídia.

Por fim, diante do exposto, e recorrendo mais uma vez a Milton Santos em suas reflexões sobre o espaço, conceito que ele reelaborou em publicações diversas, ao longo de décadas, e que aqui estou tentando projetar ao campo da produção midiática, gostaria de destacar, em síntese, a seguinte afirmação: “São os pobres, são os migrantes, as minorias que são mais capazes de ver, porque mais capazes de sentir. Por conseguinte, é um equívoco imaginar que o futuro é portado pelos mais fortes. São os mais fracos, no espaço, que têm a força do futuro” (SANTOS, 1996, p. 12).

Referências

- A ALMA negra da cidade. Produção de Joel Zito Araújo. [S. l.]: Tapiri Vídeo, 1991. 1 vídeo (30 min).
- ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- ALMERINDA, uma mulher de trinta. Produção de Joel Zito Araújo. [S. l.]: Tapiri Vídeo; TV VIVA, 1991. 1 vídeo (24 min.), son., color.
- APOSTILA convida #065: Joel Zito Araújo. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (38 min). Publicano pelo canal Apostila de Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IrfcivdwF3I>. Acesso em: 6 jul. 2023.
- APÓS DEIXAR tradicional quadra no Bixiga, Vai-Vai ganha terreno na Marginal Tietê, vizinho da Águia de Ouro. *G1*, São Paulo, 4 jan. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/01/04/apos-deixar-tradicional-quadra-no-bixiga-vai-vai-ganha-terreno-na-marginal-tiete-vizinho-da-aguia-de-ouro.ghtml>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- ARAÚJO, J. Z. A. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.
- A RITA. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In*: Chico Buarque de Hollanda. Intérprete: Chico Buarque. [S. l.]: RGE, 1966. 1 CD, faixa 3.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *In*: BAZIN, A. (Org.). *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CARVALHO, N. S. (Org.). *Cinema negro brasileiro*. Campinas: Papirus, 2022.
- CINDERELAS, lobo e um príncipe encantado. Produção de Joel Zito Araújo. [S. l.]: Casa de criação, 2009. 1 vídeo (108 min.), son., color.
- DOZENA, A. *A geografia do samba na cidade de São Paulo*. São Paulo: Polisaber, 2011.
- EU, mulher negra. Produção de Joel Zito Araújo. São Paulo: CEBRAP, 1994. 1 vídeo (30 min.), son., color.
- FILHAS do vento. Produção de Joel Zito Araújo. Brasília, DF: Asa Cinema e Vídeo, Casa de Criação Cinema, 2004. 1 rolo de filme (35mm, 83 min.), son., color.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Brasília, DF, p. 223-244, 1984.

HOMEM, W. *Histórias de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. *Dicionário da história social do samba*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MONCAU, G.; STROPASOLAS, P. Vai-Vai, Quilombo Saracura e o Metrô: obra reacende luta pela memória negra no Bixiga. *Brasil de Fato*, São Paulo, 29 ago. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3QHItgK>. Acesso em: 3 nov. 2023.

NAPOLITANO, M. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 75-85, 2014.

NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Afrodíaspóra*, Rio de Janeiro, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

O PAI da Rita. Produção de Joel Zito Araújo et al. São Paulo: Casa de Criação Cinema, Globo Filmes; Canal Brasil, 2021. 1 vídeo (100 min.), son., color.

PETHÖ, Á. Approaches to studying intermediality in contemporary cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Warsaw, v. 15, n. 1, p. 165-187, 2018.

RIBEIRO, D. *Lugar de fala*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

RIO, Zona Norte. Produção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957. Filme (35mm, 86 min.), son., p&b.

SAMBA à Paulista: fragmentos de uma história esquecida. Uma produção de Gustavo Mello; Y Camargo; L. Freire. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, M. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. *Boletim Gaúcho de Geografia*. Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 1-9, 1996.

SIERRA, E. G. M. F. *Guerreiros da avenida*: música e competição na escola de samba. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANZ, B. Aparelha Luzia, o quilombo urbano de São Paulo. *El País*, São Paulo, 3 nov. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/01/cultura/1509557481_659286.html. Acesso em: 6 nov. 2023.

TRADIÇÃO (Vai no Bexiga pra Ver). Intérprete: Geraldo Filme. Compositor: Geraldo filme. In: GERALDO Filme. Intérprete: Geraldo Filme. [S. l.]: Eldorado, 1980. 1 CD, faixa 1.

WERNECK, H. Gol de letras. *In*: HOLLANDA, C. B. (Org.). *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

submetido em: 7 ago. 2023 | aprovado em: 14 out. 2023