

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA

A REALIZAÇÃO DA AMIBIÇÃO DO NEGRO:
Oscar Micheaux, *Race Pictures* e a Grande Migração

PAULO RICARDO GONÇALVES DE ALMEIDA

Niterói
2011
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA

A REALIZAÇÃO DA AMBIÇÃO DO NEGRO:
Oscar Micheaux, *Race Pictures* e a Grande Migração

Monografia submetida à Banca de Graduação como requisito para obtenção do diploma de Comunicação Social – Habilitação Cinema.

PAULO RICARDO GONÇALVES DE ALMEIDA

Orientador: Prof. Dr. Fabián Nuñez.

Niterói
2011
FICHA CATALOGRÁFICA

Almeida, Paulo Ricardo Gonçalves de.

A realização da ambição do negro: Oscar Micheaux, race pictures e a Grande Migração / Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida.

Niterói, 2011.

66 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Habilitação Cinema, 2011.

Orientação: Prof. Dr. Fabián Nuñez.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia **A realização da ambição do negro: Oscar Micheaux, *Race Pictures* e a Grande Migração**, elaborada por Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida.

Monografia examinada:

Niterói, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Fabián Nuñez

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF
Departamento de Cinema e Vídeo - UFF

Prof. Dr. José Carlos Monteiro

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF
Departamento de Cinema e Vídeo - UFF

Profª Mª Nina Tedesco

Mestra em Geografia pela Universidade Federal Fluminense - UFF
Departamento de Cinema e Vídeo - UFF

Niterói

2011

ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de. **A realização da ambição do negro: Oscar Micheaux, *Race Pictures* e a Grande Migração**. Orientador: Prof. Dr. Fabián Nuñez. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Projeto Experimental (Bacharelado em Comunicação Social – Cinema).

RESUMO

Projeto experimental que relaciona a Grande Migração, quando os afro-americanos se mudaram do Sul rural para o Norte urbano na virada do século XIX para o XX, com as imagens e os estereótipos racistas que o cinema dominante propagou, sobretudo em sua fase pré-clássica (anterior a *O Nascimento de Uma Nação*), a fim de controlar e de subjugar os negros. O projeto também mostra a reação dos afro-americanos por meio dos “*race pictures*” e se concentra no mais importante cineasta negro do período, Oscar Micheaux, cujos filmes *Within Our Gates* (1920) e *The Symbol of the Unconquered* (1920) se estruturam como respostas diretas às representações caricatas de *O Nascimento de Uma Nação* (1915), de D. W. Griffith.

ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de. **The realization of a negro's ambition: Oscar Micheaux, *Race Pictures* and The Great Migration.**

Advisor: Prof.. Dr. Fabián Nuñez. Niterói: Institute of Arts and Social Communication of the Federal Fluminense University. Experimental Project (Bachelor of Social Communication - Cinema).

ABSTRACT

Experimental Project that links the Great Migration, when african-Americans moved from the rural South to the urban North in the turn of the nineteenth to the twentieth century, with racist images and stereotypes that the dominant cinema spread, especially in its pre-classical period (prior to the *Birth of a Nation*), to control and subjugate the blacks. The project also shows the reaction of african-Americans through the "race pictures" and concentrates on the most important black filmmaker of his time, Oscar Micheaux, whose films *Within Our Gates* (1920) and *The Symbol of the Unconquered* (1920) are structured as direct responses to stereotypical representations of *The Birth of a Nation* (1915), by D. W. Griffith.

EPÍGRAFE

I think of Micheaux as the Black Pioneer of American film — not just because he was a black man, or because in his youth he pioneered the American West, or because he was the greatest figure in "race" movies and an unjustly ignored force in early American cinema. Micheaux is America's Black Pioneer in the way that André Breton was Surrealism's Black Pope. His movies throw our history and movies into an alien and startling disarray (J. Hoberman)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Pullman Porter</i> , cerca de 1890.....	6
Figura 2 – <i>Chicago Defender</i> celebra a vitória de Barack Obama nas eleições.....	8
Figura 3 – Show de menestréis em Pomona, cerca de 1908.....	12
Figura 4 – Cartaz de <i>The Chicken Thief</i>	16
Figura 5 – <i>What Happened in the Tunnel</i> (1903), de Edwin S. Porter.....	23
Figura 6 – “ <i>Ku Kluck Bill</i> , membro da <i>Klan</i> , em 1924.....	30
Figura 7 – Fundadores da <i>Lincoln Motion Picture Company</i>	31
Figura 8 – Cartaz de <i>The Realization of a Negro’s Ambition</i>	33
Figura 9 – Oscar Micheaux antes de migrar para a Dakota do Sul.....	37
Figura 10 – Micheaux dirigindo, possivelmente, <i>Within Our Gates</i> (1920).....	40
Figura 11 – Sequência do estupro em <i>Within Our Gates</i> (1920).....	42
Figura 12 – Intertítulo de <i>Within Our Gates</i> (1920).....	43
Figura 13 – Os Cavaleiros da Cruz Negra se reúnem, em <i>The Symbol of the Unconquered</i> (1920).....	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - A GRANDE MIGRAÇÃO.....	3
CAPÍTULO 2 - A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CINEMA PRÉ-CLÁSSICO	11
CAPÍTULO 3 - RACE PICTURES E A LINCOLN MOTION PICTURE COMPANY.....	24
CAPÍTULO 4 - OSCAR MICHEAUX: <i>WITHIN OUR GATES, THE SYMBOL OF THE UNCONQUERED</i> E <i>O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO</i>.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	55
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS.....	56

INTRODUÇÃO

Na História oficial do cinema, exaltam-se as invenções técnicas e narrativas de D. W. Griffith em *O Nascimento de Uma Nação* (1915), ao mesmo tempo em que se minimiza o racismo patológico com que o filme humilha violentamente os afro-americanos. Não há, contudo, porque separá-los, visto que a indústria cinematográfica dominante, dos brancos, nasceu e se fundamentou a partir do controle das representações sobre a negritude.

O término da Guerra Civil e a Emancipação não trouxeram os Direitos Civis para os escravos libertos, mas sim as leis *Jim Crow*, que institucionalizam a segregação racial. Assim, desde o fim do século XIX, os negros migraram do Sul rural para o Norte industrial e urbano (e para as fronteiras virgens do Oeste), não apenas para fugir dos linchamentos, dos assassinatos e dos estupros, como também em busca de melhores empregos, de mais liberdades políticas e sociais e de novos espaços públicos e privados de diversão.

Contra o movimento de afro-americanos para os grandes centros urbanos, que ameaçava a hierarquia racial do país e os lugares tradicionalmente restritos aos brancos, o cinema, meio de comunicação de massa por excelência do século XX, reagiu. Aproveitando, segundo Jacqueline Najuma Stewart em *Migrating to the Movies: Cinema and Black Urban Modernity* (2005), as imagens e as personagens racistas já difundidas no meio cultural – pelo show de menestréis, pelo *vaudeville*, pela literatura, pela propaganda, pelos quadrinhos –, o cinema reforçou os estereótipos e as caricaturas de que os afro-americanos seriam preguiçosos, sujos, ladrões de galinha, naturalmente musicais, bestiais, lascivos e estupradores. O épico de Griffith, portanto, não seria o início, mas a síntese de, pelo menos, noventa anos de representações virulentas contra os negros (já que a personagem *Jim Crow* surgiu em 1828).

Os afro-americanos, porém, utilizaram a arma dos opressores para contar sua própria versão da História. Em 1913, William Foster lançou o primeiro “*race picture*”, *The Railroad Porter*”, em Chicago. Seguiram-se os irmãos Noble e George P. Johnson com os dramas sérios e respeitáveis da *Lincoln Motion Picture Company*, que visavam a “enobrecer a raça”, e, a partir de 1919, Oscar Micheaux (com *The Homesteader*), que nos próximos trinta anos, produziu, escreveu, dirigiu e distribuiu mais de quarenta longas-metragens.

Os “*race pictures*” existiram à margem de Hollywood – ou, melhor, nos subterrâneos da indústria: orçamentos paupérrimos, exhibições restritas às salas de cinema segregadas, total desconhecimento do público branco. Devido ao pequeno número de cópias que e à censura que sofriam em cada estado da federação (às vezes, em cada cidade), a maioria dos filmes, seja de Micheaux ou dos outros produtores, não sobreviveram ao tempo. Perderam-se. Assim, para escrever o Trabalho de Conclusão de Curso “*A Realização da Ambição do Negro: Oscar Micheaux, Race Pictures e A Grande Migração*”, que possui quatro capítulos, utilizei os onze longas-metragens de Oscar Micheaux que ainda existem, todos severamente mutilados: *Within Our Gates* (1920), *The Symbol of the Unconquered* (1920), *Body and Soul* (1925), *Ten Minutes do Live* (1932), *The Girl from Chicago* (1932), *The Veiled Aristocrats* (1932), *Murder in Harlem* (1935), *Underworld* (1937), *God’s Step Children* (1938), *Swing!* (1938) e *Lying Lips* (1939).

No primeiro capítulo, “*A Grande Migração*”, trato do movimento de afro-americanos do Sul rural para o Norte urbano, do fracasso da Reconstrução (1865 – 1877) e das leis *Jim Crow*, que oficializaram tanto a segregação racial, quanto a perda dos Direitos Civis para os ex-escravos.

A seguir, em “*A representação do negro no cinema pré-clássico*”, inicio com os estereótipos racistas que o show de menestréis, a literatura, os quadrinhos e as artes visuais desenvolveram sobre dos negros ao longo do século XIX, e os relaciono com as caricaturas dos afro-americanos que o cinema pré-clássico (filmes que precederam *O Nascimento de Uma Nação*) difundiu.

Em “*Race pictures e a Lincoln Motion Pictures Company*”, descrevo o impacto de *O Nascimento de Uma Nação* sobre a comunidade negra, bem como as separações dos “*race pictures*” entre as comédias de William Foster e as sátiras da *Ebony Film Corporation*, e destes com os dramas da *Lincoln Motion Film Company*, que favoreciam o Oeste e apelavam para o sentimento patriótico dos afro-americanos.

Por fim, no último capítulo, “*Oscar Micheaux: Within Our Gates, The Symbol of the Unconquered e O Nascimento de Uma Nação*”, comparo *Within Our Gates* e *The Symbol of the Unconquered* com *O Nascimento de Uma Nação*, já que ambos os filmes de Micheaux se estruturam como respostas diretas ao épico de Griffith.

CAPÍTULO 1 - A GRANDE MIGRAÇÃO

Entre o final do século XIX e o início do século XX, mais de um milhão de afro-americanos se deslocaram do Sul agrário para o Norte industrial e urbano, no maior movimento de corpos negros desde que a escravidão trouxe africanos à força para o Novo Mundo. A “Grande Migração”, quando os afro-americanos abandonaram a violenta repressão social de seus lares tradicionais, em busca de melhores ofertas de emprego em cidades como Nova York, Filadélfia, Washington D.C, Pittsburgh, Cleveland, Detroit, Boston e, especialmente, Chicago, coincidiu com o período em que a indústria cinematográfica dominante da maioria branca, que negava e ridicularizava as reivindicações dos negros por cidadania plena (bem como temia a consequente quebra da hierarquia entre as raças), começou a tomar forma.

Segundo MARKS (1989b, p.2), 168 mil afro-americanos se moveram do Sul para o Norte entre 1890 e 1900; 170 mil entre 1900 e 1910; 454 mil entre 1910 e 1920; e 749 mil migraram entre 1920 e 1930. Eles fugiam da segregação racial *de jure*, imposta pelas leis *Jim Crow* no Sul, rumo às maiores liberdades sociais, políticas e econômicas do Norte.

Com o fim da Guerra Civil (1861 – 1865) e o início da Reconstrução (1865 – 1877), leis federais garantiram Direitos Civis no Sul para os “homens livres”, ou seja, para os ex-escravos afro-americanos. Em 1870, o Congresso Nacional, majoritariamente do Partido Republicano, ratificou a 15ª Emenda à Constituição, a fim de proteger o sufrágio dos negros e impedir que qualquer estado da federação negasse o direito de voto aos cidadãos masculinos, independente da raça.

Os afro-americanos eram a maioria absoluta no Mississippi, na Louisiana e na Carolina do Sul, e representavam mais de 40% da população em quatro outros estados da antiga Confederação. Com medo de que os negros dominassem, pelo voto, as políticas locais, grupos paramilitares – a *Ku Klux Klan*, formada em 1865 por veteranos da Guerra Civil – aliaram-se ao Partido Democrata e, por meio da violência, da intimidação, de linchamentos e de assassinatos, reprimiram o voto dos afro-americanos nas eleições de 1868 e ao longo da década de 1870. Em 1877, o acordo nacional para obter o apoio sulista à campanha presidencial do Republicano Rutherford B. Hayes (que seria o 19º presidente dos EUA, entre 1877 e 1881), marcou o término da Reconstrução e a volta dos Democratas brancos ao poder no Sul.

Para assegurarem a perda dos Direitos Civis dos afro-americanos, os conservadores brancos do Partido Democrata tornaram o registro e os códigos eleitorais mais restritivos aos negros do Sul: testes de alfabetização e de compreensão, taxas para votação e requisitos de moradia foram utilizados para controlar o sufrágio das minorias raciais e dos brancos pobres. Assim, por exemplo, de acordo com PILDES (2000, p.12) embora constituíssem a maioria da população na Louisiana, havia apenas 5320 eleitores afro-americanos em 1900 – número que decaiu para 730 em 1910, menos de 0,5% dos negros em condições de votar.

Já que não votavam, os afro-americanos também não podiam se eleger para as câmaras locais ou participar de júris. Eles simplesmente desapareceram da vida política do Sul, sem capacidade para influenciar nas decisões dos governos e das legislaturas estaduais. Em consequência, os estados sulistas aprovaram as leis *Jim Crow*, que oficializaram a segregação racial em todos os espaços públicos – escolas, transportes, banheiros, restaurantes, praças, teatros, cinemas –, de acordo com o falso princípio de “separados, mas iguais”. Na prática, contudo, o tratamento e as acomodações para os negros eram inferiores àqueles destinados aos brancos, de modo a institucionalizar as restrições educacionais, políticas, econômicas e sociais aos afro-americanos.

Os negros deixaram para trás a violência, a segregação racial, os abusos, os linchamentos e as restrições que caracterizavam a vida no Sul e foram para o “Norte”, para a “Cidade” – terras de “leite e mel” que continham a promessa de mais liberdade e cidadania. A partir de 1916, a migração urbana de afro-americanos se intensificou, quando a Primeira Guerra Mundial cortou o suprimento de mão-de-obra imigrante para as fábricas do Norte. Recrutaram-se trabalhadores negros do Sul, que trocaram as colheitas por empregos mais bem pagos nas indústrias e por maior participação social e política nas metrópoles.

Porém, os afro-americanos descobriram que o Norte não era a “terra prometida” com que sonhavam. Em Illinois, por exemplo, embora a discriminação racial em locais públicos fosse proibida pelo *Civil Right Act* de 1885, ela acontecia na prática: confinou-se a maioria da população negra na estreita área residencial do *Black Belt*, em Chicago, onde se cobravam os aluguéis mais altos pelas piores acomodações da metrópole. Se a elite afro-americana se opunha à ideia de instituições separadas entre as raças, a comunidade precisava de hospitais, bancos, igrejas, lojas, restaurantes, teatros, cinemas e outros estabelecimentos que não lhes dariam as costas ou lhes tratariam como cidadãos de segunda classe. De acordo com SPEAR (1967, p.91), enquanto as

hostilidades dos brancos criaram o “gueto físico” para confinar os negros nas residências da Zona Sul, os próprios afro-americanos construíram, entre 1900 e 1915, o “gueto institucional”, que compreendia organizações, instituições e iniciativas comunitárias, nas quais a doutrina da autoajuda, ao invés do integracionismo, encorajou que os negros permanecessem leais à “cidade dentro da cidade”. Apesar da significativa importância dos brancos (como políticos, empregadores, policiais, senhorios), foi dentro da rigidamente segregada “Metrópole Negra” que a maioria dos afro-americanos viveu o dia-a-dia e se engajou em suas atividades de lazer.

DRAKE e CAYTON (1993, p.47) descrevem que a população negra de Chicago trabalhava, durante os anos de 1870 e 1880, sobretudo como

Motoristas, garçons, cozinheiros e empregadas domésticas nos lares dos ricos; como funcionários em lojas, hotéis e restaurantes; como cabineiros nos cada vez e mais populares vagões *Pullman*; e como faxineiras e ajudantes nas casas de prostituição dos brancos.

A *Pullman Palace Car Company*, fundada por George Pullman e cuja sede ficava em Chicago, oferecia os empregos mais bem pagos aos afro-americanos no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. A *Pullman Company* licenciava vagões de luxo para as linhas ferroviárias, que os intercambiavam de trem para trem durante longos percursos a fim de que os passageiros não mudassem de cabine ao longo das rotas. Comuns na maioria das rotas noturnas em todos os EUA, os serviços de primeira classe dos vagões da *Pullman Company*, que se relacionavam ao glamour e à mística da viagem de trem, eram providenciados por negros que tinham laços diretos e familiares com a escravidão – histórico que a empresa considerava imprescindível para a psicologia do serviço.

Os cabineiros dos vagões *Pullman* (os “*Pullman Porters*”) ganhavam entre 25 e 40 dólares por semana, de acordo com a distância que percorriam. Eles usavam uniforme com casaco e gravata, e esperava-se que atendessem a todas as demandas dos clientes, por mais indignas, com sorriso obediente nos lábios. Além de prepararem os vagões para cada viagem, os cabineiros escovavam as roupas, limpavam os cuspidores e lavatórios e engraxavam os sapatos, dormindo no banheiro masculino.

No entanto, muitos consideravam que trabalhar como “*Pullman Porter*” representava “a permanência da escravidão que a guerra supostamente acabara” (2007, p.21). De sua própria renda, os cabineiros deviam pagar pelos uniformes, bem como por

qualquer comida que consumissem nas viagens. Eles também abatiam dos ganhos a graxa para os sapatos, de modo que, no fim, restava apenas metade do salário inicial.

Apesar de basicamente restrito às gorjetas, os cabineiros ainda ganhavam mais que os outros afro-americanos. Segundo MCGILLIGAN (2007, p.28), Oscar Micheaux juntou 2343 dólares, enquanto trabalhava, entre 1902 e 1904, como “*Pullman Porter*”, para comprar títulos de propriedade na Dakota do Sul. Antes, Micheaux se empregara em fábrica de carros, por 1,25 dólares por dia, e em mina de carvão, por 1,50 dólares por dia (2007, pp.15-19). Os afro-americanos admiravam os cabineiros da *Pullman*, não apenas pelos altos salários que recebiam, como também pelos uniformes que vestiam no serviço, os quais, aos olhos da massa de ex-escravos, conferiam-lhes respeito e distinção.



Figura 1 - *Pulman Porter*, cerca de 1890.

Os cabineiros negros da *Pullman Company* distribuía e promoviam o *Chicago Defender* pelas rotas do Sul e do Oeste (Colorado, Wyoming, Idaho e Oregon). O *Chicago Defender*¹, fundado por Robert S. Abbot em 1905, “tornou-se o mais vendido jornal negro dos EUA durante a Primeira Guerra Mundial, com dois terços de sua circulação fora de Chicago, de acordo com GROSSMAN (1989a, p.74). Como primeiro jornal afro-americano que trouxe sessão regular de entretenimento, o *Defender* divulgava as atividades do *Black Belt* ao público nacional: anúncios teatrais e críticas

¹ O *Chicago Defender* continua em circulação, após cento e seis anos, voltado exclusivamente para a comunidade negra. E está na internet: <http://chicagodefender.com>

(assim como artigos, editoriais e cartas dos leitores) que funcionavam como guia da vida cultural urbana para os negros em Chicago e para os migrantes potenciais do Sul, que já se sentiam familiarizados com os negócios, os eventos sociais e as casas de espetáculo da cidade através da leitura de suas páginas. Graças aos “*Pullman Porters*”, o *Chicago Defender* eventualmente se transformou no “jornal mais lido no Sul negro, proporcionando a milhares de futuros migrantes lampejos da cidade excitante, com sua vibrante e assertiva comunidade afro-americana” (1989a, p.4).

Ao mesmo tempo em que anunciava as diversões e a vida noturna do *Black Belt*, o *Chicago Defender* pregava a importância da economia, do trabalho duro e da maneira correta de se portar no ambiente urbano para os que chegavam do Sul. O *Defender*, em conjunto com as igrejas afro-americanas, a *Chicago Urban League* e o *Young Men’s Christian Association (YMCA)* se organizaram para instruir os migrantes: folhetos, sermões e visitas de porta em porta a fim de enfatizar questões sobre a aparência em público, como a limpeza (tanto física quanto moral), a respeitabilidade e os malefícios do álcool e da jogatina. A imprensa negra, voz dos antigos colonizadores e dos setores médios – os quais tencionavam “enobrecer a raça” (“*uplift the race*”) –, pressionava os migrantes que entravam na classe trabalhadora urbana para atuarem como “Novos Negros”.

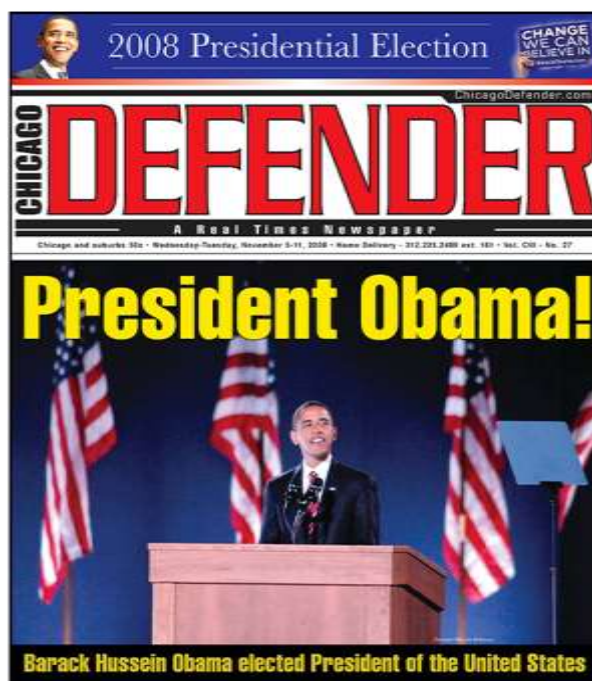


Figura 2 - *Chicago Defender* celebra a vitória de Barack Obama nas eleições.

Os bondes funcionavam como palcos onde os “Novos Negros” exibiam suas performances urbanas, em importante paralelo com o teatro e o cinema. GROSSMAN (1989a, p.99) aponta que os migrantes afro-americanos ritualisticamente testavam as novas liberdades sociais ao se sentarem próximos de brancos nos bondes. Embora para alguns fosse um gesto simbólico e quieto de afirmação social, outros eram acusados de se transformarem em estorvos, por falarem muito alto ou por serem rudes com condutores e passageiros brancos. Jornais negros, entre os quais o *Chicago Defender* e o *Chicago Broad Ax*, demonstravam a importância do bonde para as interações interracialis e, conseqüentemente, para a percepção pública do Negro. Eles demonstravam clara preferência às normas de recepção silenciosa da classe média, ao invés dos modos participativos (por exemplo, os praticados nas igrejas pentecostais e nos clubes de jazz e de blues) que distinguiam o comportamento da massa trabalhadora.

Para DRAKE e CAYTON (1993, p.48), a comunidade negra da época se dividia em três grupos: os refinados, os respeitáveis e os “*riffraff*”.

Os “respeitáveis” – que iam à igreja, pobres ou moderadamente prósperos, e frequentemente sem restrições em sua adoração – eram desprezados de qualquer forma pelos “refinados”, os quais, por causa de sua educação ou berço, não podiam sancionar o comportamento menos decoroso de seus irmãos raciais. Ambos os grupos censuravam os “*riffraff*”, ou “pecadores” – sem igreja e sem disciplina. Os “refinados” concebiam a si mesmos como exemplos do progresso do Negro desde a escravidão. Eles tinham quase uma fé religiosa de que a educação, no longo prazo, transformaria até os “*riffraff*” em pessoas como eles.

Os “*riffraff*” que desembarcavam em Chicago tinham que se acostumar à vida urbana do Norte, que incluía novos sentidos para o trabalho e para o lazer. Segundo GROSSMAN (1989a, p.191), “as horas de trabalho dos negros no Sul, como fazendeiros e lavradores, dependia não do relógio, mas do sol, do calendário e das vicissitudes da colheita”. Para os migrantes afro-americanos, completar um dia de trabalho ou uma tarefa específica se ligava a ciclos sazonais mais amplos, e não estavam mecanizados e regulados diariamente por um empregador. No Sul rural, os trabalhadores possuíam mais flexibilidade de horário do que as indústrias lhes permitiam.

Os afro-americanos experimentaram dramática mudança na concepção de “gastar o tempo” quando migraram para as cidades do Norte: lazer, descanso e recreação constituíam significativas porções do novo estilo de vida urbano. Havia maiores salários nas fábricas, mais renda disponível e o vasto escopo de atividades

recreativas, as quais inexistiam ou eram restritas em outros lugares do país, especialmente no Sul, onde os parâmetros de lazer surgiram durante a escravidão – ir à cidade, dançar, beber e participar de serviços religiosos, permitidos e monitorados pelos brancos, que mantinham as diversões dos negros legíveis e visíveis, com temor de que as usassem para meditação ou reflexão.

No Norte, ao contrário, além dos maiores proventos e do tempo livre disponível, os migrantes negros experimentavam novo sentido de liberdade pública, devido à ausência das leis *Jim Crow* e a (aparente) menor discriminação racial. STEWART (2005, p. 145), por exemplo, cita a família Thomas, de Seals, Alabama, que em entrevista para a *Chicago Commission on Race Relations (CCRR)*, reportaram a surpresa de se locomoverem pelos espaços públicos de Chicago sem que os perturbassem. Outro migrante relatou que “em casa, não ganhava dinheiro suficiente e não tinha muito sobrando para ir aos poucos lugares onde pessoas de cor eram permitidas a ir. Aqui, Negros podem ter o que eles quiserem” (STEWART, 2005, p.146).

Não apenas as oportunidades políticas, sociais e educacionais que as cidades lhes ofereciam, como também a série de passatempos à disposição – sejam os legais, como *vaudeville*, *jazz*, *blues* e cinema, ou os ilegais, como prostituição, jogos, drogas e álcool –, davam aos migrantes afro-americanos a impressão de liberdade e de igualdade no Norte urbano. Porém, a vida nas cidades do Norte não estava livre da segregação racial. Embora os migrantes fossem otimistas a respeito da melhora das condições políticas fora do Sul, quando chegavam a metrópoles como Chicago, rapidamente descobriam toda sorte de práticas discriminatórias em alojamentos, empregos e conveniências públicas. Assim, as experiências dos negros no Norte eram frequentemente paradoxais – a entrevista da família Jones (para a *CCRR*), que migrou do Texas em 1919, ilustra a contradição:

Disseram-lhes que não se praticava discriminação contra Negros em Chicago; que eles poderiam ir aonde lhes agradasse sem embarço ou impedimento devido a sua cor. Em consequência, assim que vieram a Chicago, eles foram para as drogarias e os restaurantes – alguns dos quais se recusaram a servi-los (STEWART, 2005, p.150)

Entretanto, a família Jones também sustenta que sua “maior satisfação” em vir para Chicago consiste em “escapar das leis *Jim Crow* e da segregação”, assim como as melhores condições de trabalho. Comenta STEWART (2005, p.150) que “a família

Jones mantém que a vida em Chicago lhes oferece liberdade da segregação, depois de reconhecerem que vários locais de negócios lhes negaram serviços”

No Sul, a família Jones seria uniformemente proibida de frequentar os espaços públicos, ao passo que, em Chicago, a discriminação era incerta, informal e, sobretudo, não oficial. Farah Jasmine Griffin argumenta que o racismo branco no Sul se mostrava imediato e reconhecível – sob as formas de linchamentos, surras e estupros –, enquanto no Norte os afro-americanos confrontavam novos mecanismos de poder, mais sutis e sofisticados. Assim, as relações raciais moldaram a experiência pública dos afro-americanos também no Norte urbano, onde se viram diante dos choques e das rupturas da modernidade: trabalho industrial, viagens de bonde e formas de entretenimento como o teatro e o cinema

CAPÍTULO 2 - A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CINEMA PRÉ-CLÁSSICO

As leis segregacionistas do Sul foram batizadas a partir da música “*Jump Jim Crow*”, que o ator branco Thomas Dartmouth (T. D.) “Daddy” Rice cantou e dançou em “*blackface*” a partir de 1828. Houve diferentes versões de “*Jump Jim Crow*”, mas a mais antiga, com autoria de Rice, publicou-se em Nova York, em 1832.

“*Jump Jim Crow*” se baseava na zombaria estereotipada dos negros, gênero que se popularizou, no século XIX, com os shows de menestréis. “Jim Crow” se transformou em adjetivo pejorativo para denominar os afro-americanos – tanto que a expressão “*to jump Jim Crow*” significa “agir como uma caricatura teatral estereotipada de uma pessoa negra”.

Os shows de menestréis, que ridicularizavam os afro-americanos como ignorantes, preguiçosos, bufões, supersticiosos e naturalmente alegres e musicais, consistiam de peças satíricas, teatro de variedades, dança e música protagonizados por brancos em “*blackface*” e, após a Guerra Civil, também por negros em “*blackface*”. Os shows de menestréis – primeira forma teatral próprio dos EUA – começaram com entreatos burlescos no início da década de 1830. De fato, pequenos papéis em “*blackface*” já existiam desde o século XVII, geralmente “servos” que providenciavam alívio cômico. Com a popularização das personagens Sambo e Jim Crow, os shows de menestréis emergiram plenamente desenvolvidos nos anos 1840. Em 1848, eles se tornaram a arte nacional de sua época.

Os *Christy Minstrels* estabeleceram a estrutura básica em três atos dos shows de menestréis durante os anos 1840. No primeiro ato, a trupe inteira dançava no palco e cantava músicas populares. Sob as instruções do Interlocutor, espécie de mestre de cerimônias (homem digno, correto, de inglês aristocrático), eles sentavam em semicírculo, sempre nas mesmas posições: o gentil Interlocutor no meio, flanqueado por Tambo e Bones, ignorantes que dividiam com alegria, em piadas e canções, a própria estupidez. O ato terminava com “*walkarounds*”, que incluíam danças no estilo “*cakewalk*”. Na segunda parte, chamada de *olio*, as personagens dançavam, tocavam instrumentos e faziam acrobacias. As companhias também parodiavam diversões europeias. Mas o ápice ocorria quando Tambo ou Bones pronunciava longo discurso,

em dialeto, sobre qualquer assunto, de nonsense à ciência, sociedade ou política, durante o qual a personagem falava com eloquência, mas apenas para entregar inúmeras impropriedades linguísticas, piadas e trocadilhos não-intencionais. Usando o “*blackface*” como máscara, o orador podia realizar críticas sociais mordazes, embora preferisse gozar dos afro-americanos. No último ato, inicialmente, os shows de menestréis encenavam números de canto e de dança nas plantações do Sul, onde as personagens Sambo e Mammy enfatizavam a vida idealizada dos tempos da escravidão. Porém, em meados de 1850, os artistas começaram a satirizar peças de Shakespeare e de autores contemporâneos, principalmente *A Cabana do Pai Tomás*. O humor estava na inépcia das personagens negras em representar elementos da alta cultura dos brancos. O espetáculo terminava com tortas na cara, bexigas d’água e fogos de artifício no palco.



Figura 3 - Show de menestréis em Pomona, 1908.

Dentre as personagens racistas dos shows de menestréis, as principais eram o escravo (o *Jim Crow*, que Thomas Rice introduziu no teatro americano) e o *dandy*, também conhecido pelo nome de *Zip Coon*, que representavam os negros de maneira igualmente caricata: eram estúpidos, tolos e grotescos. Os atores os retratavam com olhos enormes, narizes grandes e lábios grossos que pendiam da boca aberta ou sorriam bobamente. As personagens eram frequentemente descritas, nos shows de menestréis,

em termos animais – pelo em vez de cabelo, filhotes em vez de crianças. Outros estereótipos reivindicavam que os afro-americanos bebiam tinta quando doentes para “restaurar a cor” e que lixavam o cabelo, ao invés de cortá-lo.

Variante no arquétipo do escravo, o *Old Darky* ou *Old Uncle* chefiava a idílica família negra. Ele era musical e nada brilhante, mas tinha aspectos favoráveis, como a natureza amorosa e os sentimentos que cultivava pelos idosos, pelas velhas amizades e pela coesão familiar. Sua morte e a dor que causava no amo eram temas comuns em músicas sentimentais. Alternativamente, o dono morria e o *Old Darky* o pranteava. Após a Guerra Civil, a personagem se tornou a figura mais habitual nos *sketches* sobre as fazendas sulistas. Ele chorava a perda do lar durante a guerra, apenas para reencontrar alguém do passado, como o filho do antigo senhor.

A contrapartida do *Old Darky* era a *Mammy*, ou *Old Auntie*: amável com brancos e negros, ela representava a mãe devota em cenários sobre a impecável família das plantações no Sul. Já a *Wench*, *Yaller Gal* ou *Prima Donna* combinava a pele clara e as características faciais da mulher branca com a suposta promiscuidade sexual e o exotismo da mulher negra. Sua beleza a tornava alvo das personagens masculinas, embora ela se revelasse caprichosa e esquiva. Os papéis, tanto de *Mammy* quanto de *Wench*, eram interpretados por homens, embora houvesse mulheres no teatro americano fora dos shows de menestréis.

Oposto ao escravo, o *dandy* vinha do Norte urbano e imitava, sem sucesso, o discurso e o jeito de se vestir dos brancos. Após a canção popularizada por George Washington Dixon, ao *dandy* se associou à personagem *Zip Coon* (embora outros tivessem nomes pretensiosos, tal qual Conde Julius Caesar Mars Napoleon Sinclair Brown). As roupas do *dandy* eram paródias das classes altas: fraque, ombreiras, luvas brancas, monóculo, bigode falso e corrente de relógio espalhafatosa. Ele se enfeitava e se envaidecia, ia às festas, dançava e cortejava as mulheres. Como outras personagens afro-americanas urbanas dos shows de menestréis, a afetação dos *dandies* mostrava que não havia lugar para eles na sociedade dos brancos.

Durante a Guerra Civil, surgiu a personagem do soldado negro, que fundia características do escravo e do *dandy*. Ridicularizavam-no frequentemente por balbuciar no treinamento ou por achar que o uniforme o tornaria igual aos brancos. Ele era melhor em fugir do que em lutar e, como o *dandy*, preferia festas às carreiras sérias.

As comédias musicais, o teatro de variedades e o *vaudeville* substituíram os shows de menestréis, que em 1890 representavam ínfima parte do entretenimento norte-

americano. Em 1919, apenas três grupos profissionais continuavam, em viagens pelo Sul rural e pelo Oeste (embora trupes amadoras e escolares persistissem, em Nova York, até os anos 1960). No entanto, os shows de menestréis desenvolveram e codificaram numerosos estereótipos racistas – *Jim Crow*, *Zip Coon*, *Mammy*, *Old Darky*, *Wench* – e propagaram músicas, danças e o pseudodialeto negro por décadas na cultura popular.

No primeiro filme sonoro de Hollywood, *O Cantor de Jazz* (1927), Al Jolson se apresentou em “*blackface*” (rotina que trouxe dos palcos, onde Oscar Micheaux o viu, em Chicago). Walt Disney moldou a personalidade de Mickey Mouse a partir das antigas caricaturas – além de seu rosto se assemelhar à máscara do “*blackface*”, no princípio Mickey apenas cantava, dançava e sorria. Hattie McDaniel ganhou o Oscar de atriz coadjuvante pelo arquetípico papel de *Mammy* em *E o Vento Levou* (1939), obra nostálgica sobre a escravidão dos negros no Sul. A série de rádio (1928-1943) e TV (1951-1953) *Amos ‘n’ Andy* também perpetuou os estereótipos raciais. Já o longa de ficção *A Hora do Show* (2000) associou os shows de menestréis com os programas contemporâneos de televisão, não sem antes passar em revista as imagens preconceituosas que o cinema produziu sobre os afro-americanos ao longo do século: cenas de *O Nascimento de Uma Nação*, *O Cantor de Jazz*, *E o Vento Levou*, *Juiz Priest*, entre outras, concluía a sátira de Spike Lee.

A ficção que se escreveu na virada do século também construiu a imagem do afro-americano como inábil para assumir os privilégios e as responsabilidades da plena cidadania. Os romances *The Leopard’s Spots* (1902) e *The Clansman* (1905, em que se baseou *O Nascimento de Uma Nação*), de Thomas Dixon, apresentaram as piores fantasias dos brancos sobre negros bestiais, enquanto os trabalhos de Joel Chandler Harris e Thomas Nelson Page celebraram a fidelidade e a docilidade dos negros na época da escravidão. Segundo FREDRICKSON (1987, p.260), Page lamentava o fato de que os “*good darkies*” de suas histórias desapareciam agora que a escravidão não mais impunha o controle patriarcal branco sobre as tendências naturalmente selvagens dos afro-americanos: “ele apontou a nítida distinção entre os negros dos velhos tempos, que estavam morrendo, e os novos, que descreveu como preguiçosos, destemperados, insolentes, desonestos e sem os mais rudimentares elementos dos bons costumes”.

As representações visuais dos negros ecoaram os temas e as inquietações que circulavam na literatura. Enquanto alguns quadrinhos políticos ilustraram seu lado violento e animalesco, a maioria das imagens para consumo popular enfatizou o aspecto

não-ameaçador das figuras afro-americanas, com o intuito de torná-las palatáveis, engraçadas e comercialmente viáveis. Como observa o historiador da arte Richard J. Powell (*apud* STEWART, 2005, p.33): “estes seres grotesca e extravagantemente vestidos, com peles negras, lábios vermelhos salientes e olhos redondos, eram geralmente mostrados em ambientes pobres, com galinhas, melancias, e assim por diante”. Essas imagens apareceram com frequência nas artes gráficas da virada do século, como em cartões comerciais, maços de cigarros e propagandas, além de decorarem itens domésticos: jarras de biscoitos, saleiros, cachimbos, lápis, abridores de cartas e jogos infantis. TURNER (1994, p.12) nota que, voltados para as casas dos brancos, “os ícones mais populares eram aqueles que continham representações servis, seguras e não-perigosas de negros ou aqueles que sugeriam a inépcia e a imbecilidade naturais que preveniriam a raça de alcançar a paridade social”

A emergência dos filmes como meios de comunicação de massa, no princípio do século XX, coincidiu com a migração dos afro-americanos para o Norte. As principais companhias do cinema pré-clássico – *Edison, American Mutoscope & Biograph, Vitagraph, Selig e Lubin* – adaptaram as caricaturas, os estereótipos e as personagens racistas que a produção cultural e o pensamento, tanto popular quanto intelectual, da América branca difundiram sobre os negros. STEWART (2005, p.26) usa o termo “cinema pré-clássico” para designar

Práticas filmicas que antecederam a codificação das normas “clássicas” de representação e de direção, assim como o surgimento de “Hollywood” como instituição. O cinema pré-clássico inclui o “primeiro” cinema (cuja prática vem do início da produção até por volta de 1907) e o cinema “de transição” (cerca de 1907 até meados da década de 1910). Muitos historiadores esboçaram as mudanças dramáticas na forma e no estilo cinematográfico, bem como nos métodos de produção, exibição e distribuição dos filmes, que aconteceram durante esses anos (por exemplo, troca de ênfase para a narrativa sobre o espetáculo, aumento do uso da montagem, filmes mais longos, consolidação dos estúdios e padronização das salas de exibição).

Homi Bhabha (*apud* STEWART, 2005, p.30) descreve o estereótipo, no contexto do discurso colonial, como “um complexo ambivalente e contraditório de representação, tão ansioso quanto assertivo”. O cinema pré-clássico, ao falar para a audiência branca, ao mesmo tempo em que encenou incontáveis imagens de negros, também registrou que os afro-americanos migravam, literal e figurativamente, para longe dos papéis que lhes foram prescritos.

Na década de 1890, o kinetoscópio da *Edison* filmou números de dança com afro-americanos: *The Pickaninny Dance – From the “Passing Show”/The Pickaninnies* (6 de outubro de 1894), *Elsie Jones n°1* e *Elsie Jones n°2* (ambos de 26 de novembro de 1894), *James Grundy n°1/Buck and Wing Dance* e *James Grundy n°2/Cake Walk* (ambos de janeiro de 1895). A *Mutoscope*, com *A Coon Cake Walk* (abril de 1897), e a *Lubin*, com *Cake Walk* (maio de 1898), também exibiram as performances de negros na dança, as quais persistiram durante o cinema pré-clássico: os afro-americanos necessitavam de pouca motivação para se engajar em um dos seus “passatempos naturais”.

Em outro gênero popular, os afro-americanos roubam propriedades dos brancos – com frequência, galinhas e melancias. A ideia de que os negros se engajavam em atividades criminosas era largamente aceita e datava da escravidão, mas o estereótipo voltou com força após a emancipação, quando racistas do Sul argumentaram que o crime entre os afro-americanos aumentou porque seus donos não mais os monitoravam de perto e não mais supriam suas necessidades. A caricatura se difundiu tanto que o cinema pré-clássico sequer apresentava o ato criminoso: insinuava-se a culpa dos negros apenas ao mostrá-los desfrutando dos itens que supostamente teriam roubado. Tais filmes se resolviam com o violento castigo aos ladrões.



Figura 4 - Cartaz de *The Chicken Thief* (*American Mutoscope*, 1904)

Em *The Chicken Thief* (*American Mutoscope*, 1904), turba de fazendeiros brancos caça dois negros pela floresta. As cenas reproduzem a dinâmica dos linchamentos, que foram ocorrências comuns na época: praticados no Sul e por todo o país, eles serviram de avisos gráficos para que as comunidades negras permanecessem em sua posição social, econômica e política subserviente. Ao legitimarem assassinatos e torturas para grandes plateias, obras como *The Chicken Thief* forneceram afirmações catárticas e divertidas, através dos meios de massa, da supremacia branca.

Os filmes em que homens negros devoram melancia rápida e desleixadamente, tais quais *A Watermelon Feast* (*American Mutoscope*, 1896), *Watermelon Eating Contest* (*Edison*, setembro de 1896) e *Who Said Watermelon?* (*Lubin*, 1902), não apenas reproduziram discursos sobre o comportamento animalesco dos afro-americanos e reviveram a iconografia sulista, com a volta para as fazendas, como também experimentaram com distâncias de câmera (primeiros planos, planos médios) para mostrar diferentes pontos-de-vista, seja replicando a encenação teatral, seja explorando a capacidade do cinema de apresentar detalhes de movimentos, texturas, expressões faciais e tons de pele.

Múltiplas formas de prazer visual se combinam em *The Watermelon Patch* (*Edison*, 1905), que atrai por meio dos estereótipos, das representações cinematográficas prévias de afro-americanos e do trabalho com o tempo e o espaço entre os planos. Em *The Watermelon Patch*, a câmera permite que os espectadores brancos testemunhem a criminalidade e cenas da vida doméstica dos negros. No filme, com direção de Edwin S. Porter, vários homens negros roubam melancias e alcançam a segurança da modesta cabana onde se encontram outros afro-americanos (homens, mulheres e crianças). Eles rapidamente esquecem o perigo, dançam e comem as melancias. A série de planos que ilustram a celebração repete filmes anteriores, nos quais os negros dançam o “cakewalk” ou devoram a fruta – mas *The Watermelon Patch*, ao contrário, une tais cenas a fim de produzir estrutura narrativa mais longa: Porter as emoldura com a sequência inicial de perseguição e com a *gag* punitiva final que envolve os afro-americanos dentro da choupana e seus perseguidores brancos do lado de fora.

No clímax do filme, os fazendeiros brancos interrompem a festa: eles cercam a cabana e forçam os habitantes a saírem. Na tentativa de escapar, uma das personagens negras rastela pela janela – a mulher gorda, porém, entala. Ao redor da figura da *Mammy*, Edwin S. Porter articula três piadas diferentes. Na primeira, sob ponto-de-vista

de dentro da casa, ele expõe o corpo tipicamente assexuado do estereótipo, retrabalhando filmes anteriores que mostravam roupas íntimas de mulheres brancas tanto para a câmera, quanto para personagens masculinos devassos. Na segunda, a *Mammy* impede que outros afro-americanos fujam – substitui-se o espetáculo da dança e das melancias pelo pânico e aprisionamento dos negros. Na última piada, representada através de segundo ponto-de-vista, de fora da cabine, que une o olhar dos agricultores brancos aos dos espectadores, os negros recebem golpes e pontapés enquanto correm para fora do quadro. *The Watermelon Patch*, assim, no começo autoriza que o público testemunhe como os afro-americanos se comportam atrás de portas fechadas (vigilância), para depois os revelar para os espectadores brancos dentro da narrativa. A caricatura racista da Mammy serve como *gag* visual que congrega os olhares dos brancos a fim de negar qualquer ameaça dos afro-americanos à ordem social.

Já em *A Hard Wash* (*American Mutoscope*, setembro de 1896), *A Morning Bath* (*Edison*, 31 de outubro de 1896) e *Whitewashing a Colored Baby* (*Lubin*, janeiro de 1903), mães negras lavam vigorosamente seus bebês com sabão branco, para contar a piada de que não importa quão forte ela o esfregue, nunca o terá realmente “limpo” – ou seja, branco. A pobre higiene dos negros foi estereótipo reinante na virada do século. Booker T. Washington, por meio do “evangelho da escova de dente”, incorporou padrões de limpeza física como parte fundamental do sistema educativo que desenvolveu no Instituto Tuskegee para melhorar os papéis produtivos dos afro-americanos do Sul. A ênfase de Washington na limpeza tencionava não apenas instilar os estudantes dos distritos pobres e rurais com novo sentido de respeito próprio, como também os fazer apresentáveis e inofensivos aos brancos (aos vizinhos e filantropos, por exemplo) Washington respondia assim à longa associação entre negritude e sujeira: nas versões fílmicas da piada, mães que lavam seus bebês indicavam tanto a vontade dos negros de serem “brancos”, quanto o absurdo do desejo.

Mixed Babies (*American Mutoscope*, 1908) e *Mixed Colors* (*Pathé*, 1913) envolvem a troca de crianças branca e negra e seus retornos aos verdadeiros pais. Em *Mixed Babies*, após a cena que encerra a ação principal do filme, há o plano emblemático em que as duas mães, negra e branca, estão lado a lado, cada uma com o respectivo bebê no colo. Para aumentar a diferença entre os tons de pele das mulheres, a mãe branca veste saia preta que contrasta com a palidez de seu bebê, enquanto o tecido branco no colo da outra mãe enfatiza a negritude do menino. A trama de *Mixed Babies* e *Mixed Colors* explora as perigosas brechas – especialmente nas cidades, onde as raças

se combinavam de maneira sem precedentes – na distinção entre os espaços públicos e privado e na hierarquia tradicional: a surpreendente aparição do bebê afro-americano (onde se esperava o branco) dá a ideia de que os controles sociais não funcionam apropriadamente e de que não se está livre de confusões interracialis que ocorrem até por acidente.

Os filmes sobre troca de bebês demonstram as mudanças nos papéis raciais que ameaçavam a família branca. Em resposta ao medo da mistura racial – sobretudo nos ambientes urbanos, onde as substituições aconteciam porque as raças não eram imediatamente reconhecíveis –, eles insistem em viabilizar as diferenças entre brancos e negros. O cinema pré-clássico, assim, registrou as aflições interracialis, inclusive o perigo da miscigenação (social e sexual), ao lidar com a visibilidade dos afro-americanos: em termos visuais, por exemplo, quase sempre apresentou as personagens negras com a pele muito escura, prática que James Snead chama de “*marking*”, para torná-las rapidamente perceptíveis e identificáveis pelos brancos.

O mal-estar com a leitura errada da diferença negro/branco se evidencia devido à raridade das personagens afro-americanas de pele clara (vistas como racialmente misturadas) no cinema pré-clássico, no qual não figuraram regularmente até o período de “transição”, quando a narrativa lhes explicava a aparência – usualmente, em cenários dramáticos durante o remoto, mas familiar, contexto da escravidão. *A Southern Romance of Slavery* (Lubin, 1908), *The Debt* (Rex, 1912) e *The Octoroom* (Kalem, 1913), que se passam antes da Guerra Civil, explicam a origem dos mestiços, explícita ou implicitamente, como resultado do contato sexual entre escravas afro-americanas e seus donos brancos. Os filmes encorajavam que o público simpatizasse com as personagens, ao mostrá-las em contos trágicos de separação familiar ou de amor romântico condenado.

STEWART (2005, p.60) observa que o filme mais antigo com afro-americanos mestiços é *Fight of Nations* (*American Mutoscope*, 1907), em que vários pares - mexicanos de sangue quente contra espanhóis, judeus corruptos, irlandeses bêbados - lutam em situações cômicas e dramáticas. No final alegórico, todos os estereótipos se reconciliam sob a bandeira nacional, a águia e o Tio Sam – com exceção dos negros, de modo a apoiar a ideia de que o cinema americano desvalorizava os afro-americanos, em contraste ao projeto para assimilar os grupos étnicos brancos.

O cinema pré-clássico atuou para “americanizar” os imigrantes europeus, já que incentivou aos recém-chegados irlandeses, italianos, eslavos e judeus a falarem o Inglês,

bem como a adotarem os valores sociais da classe média e a ideologia racial necessária para que fossem assimilados pelo estilo de vida do novo país. Michael Rogin argumenta que as construções cinematográficas do negro permitiram que imigrantes de origens étnicas e culturais diversas, cujos status raciais estavam em disputa, identificassem a si mesmos como “brancos”. O cinema se apropriou das identidades afro-americanas para “mover imigrantes e etnias para dentro do caldeirão cultural, ao manter os grupos raciais do lado de fora” (ROGIN *apud* STEWART, 2005, p.6).

Assim, o cinema pré-clássico viabilizou os afro-americanos de maneira social, política e psicologicamente útil para os diferentes públicos brancos. Os espectadores incluíam tanto os americanos “nativos”, quanto os recentes imigrantes europeus que, para entrar na cultura dominante, precisavam se tornar “brancos” sobre e em oposição às outras minorias raciais. As imagens dos negros nos filmes pré-clássicos conferiam poder e domínio visual aos brancos de várias classes sociais e origens nacionais, que ganhavam ou mantinham suas autoridades culturais. Diretores e plateias de Chicago e de Nova York (e de outros centros urbanos) se tornaram mais ansiosos para ver e reconhecer os afro-americanos, que respondiam à segregação, aos linchamentos e à desmobilização no Sul, bem como aos salários inadequados, às limitadas oportunidades de educação e de moradia e às representações negativas dos meios de massa no Norte. À luz das vozes negras de autodeterminação e de protesto, o cinema pré-clássico atuou com a população branca dominante para suprimi-las e ignorá-las.

Em *Fight of Nations*, no episódio que se passa no Harlem (mas com o título de “*Sunny Africa*”), mulato e homem negro competem pelo amor de uma afro-americana. A variedade dos tons de pele desvia da tradição que o cinema pré-clássico herdou do show de menestréis, com atores em “*blackface*” – no entanto, antes da luta clímax, o protagonista de pele clara realiza extenso número de dança para impressionar a garota, de acordo com o estereótipo sobre a musicalidade “natural” da raça. O cenário do Harlem para o episódio é significativo, pois reporta à comunidade urbana negra, diversa e visível, que não apenas se conhece pela vida noturna e pelo entretenimento, como também se torna potencialmente ameaçadora em suas relações cambiantes com os brancos. Ou seja, a personagem mestiça, além de “sangue branco” nas veias, caso siga (e a comunidade afro-americana onde habita) o padrão que os outros grupos de imigrantes sugerem no filme, representa o perigo de se borrar as linhas sociais e biológicas entre brancos e negros, sobretudo nas cidades.

D. W. Griffith trata de ansiedades similares em *The Girls and Daddy* (Biograph, 1909), outra rara aparição de mestiços, no cinema pré-clássico, longe do cenário da fazenda. O filme codifica o invasor afro-americano, que arromba a casa de duas meninas brancas quando o pai está ausente, como mulato: Griffith o introduz em bar negro, junto a outros clientes notadamente mais escuros, onde aviso na parede informa dança para “*Black/Tans*”². COURTNEY (1997, p.52 lê a personagem, assim como a mulher negra de pele clara, que entra no bar “ostensivamente”, como sinais de mulatos “perigosos” e “ambiciosos”, que “implicam tanto atos passados de miscigenação, quanto pressagiam outros futuros”. Embora *Fight of Nations* e *The Girls and Daddy* reconheçam alguma variedade entre os afro-americanos ao mostrar diferenças na cor da pele, no fim ambos reinscrevem as personagens aos atributos gerais que se associam à negritude (crime, violência, música) e as ligam a perigosas expressões de assertividade, liberdade em espaços público-recreativos e mobilidade social ascendente.

Outro grupo de imagens do cinema pré-clássico trata de afro-americanos que entram inesperadamente em ambientes que eram restritos aos brancos. Tais filmes se passam nos centros urbanos, onde as hierarquias raciais estabelecidas se reconfiguravam na medida em que os negros, com novos valores de confiança e de independência pós-Reconstrução, migravam para as cidades. A crescente presença de afro-americanos aumentava as chances, tanto para a miscigenação, quanto para as confusões interracialias.

O cinema pré-clássico simbolizou o “problema” dos negros urbanos a partir de suas relações impróprias no mercado e nos vários espaços de trabalho, em que circulavam mais livremente. Durante a Grande Migração, quando os afro-americanos deixaram o Sul para as cidades do Norte, FRANKLIN e MOSS (1988, p.279) observam que, enquanto os homens tinham dificuldades para achar vagas, as mulheres “facilmente se empregavam como domésticas, o que atraía mais mulheres do que homens para as cidades” Não surpreende, portanto, que a empregada doméstica negra, figura comum na paisagem urbana da virada do século XIX para o XX, apareça em tantos filmes do pré-clássico sobre a vida urbana contemporânea.

Em *The Colored Stenographer* (Edison, 1909), por exemplo, o patrão mulherengo troca a datilógrafa branca que contratou recentemente pela faxineira negra, para que sua esposa acredite que ele abandonou os velhos hábitos. Mas a relutância da mulher afro-americana em devolver o emprego, no final, levanta os problemas que

² “Negros/Morenos”.

surtem quando os negros ganham melhores posições no espaço de trabalho. Já em *Nellie the Beautiful Housemaid* (Vitagraph, 1908), três homens brancos idosos se surpreendem quando uma mulher negra responde ao anúncio que colocaram no jornal, à procura de empregada doméstica. As personagens de *The Colored Stenographer* e de *Nellie the Beautiful Housemaid* contrastam com os servos leais dos filmes nostálgicos pré-Guerra Civil, que se comprometiam a preservar as famílias e a supremacia branca, mesmo que sacrificassem as próprias vidas pela Confederação. A intimidade que negros e brancos compartilhavam em tais filmes refletia os laços familiares que caracterizavam as relações entre donos e escravos. No entanto, agora que os afro-americanos não se sentiam mais atados a papéis subservientes no facilmente reconhecível contexto do Sul, o cinema pré-clássico ilustra a ameaça da convivência interracial entre empregado/empregador por meio de cenários contemporâneos que mostram oportunidades de trabalho e espaços públicos aos negros nos centros urbanos do Norte.

Empregadas domésticas negras também aparecem em importante conjunto de filmes nos quais homens brancos acidentalmente as beijam ao invés das mulheres (brancas) a quem elas servem. Em *What Happened in the Tunnel* (Edison, 1903), *The Mis-Directed Kiss* (American Mutoscope & Biograph, 1904) e *A Kiss in the Dark* (American Mutoscope & Biograph, 1904), a proximidade entre as afro-americanas os brancos não se circunscreve ao trabalho, como se manteve por séculos durante a escravidão: ao contrário, o olhar dos homens se obscurece (pela falta de óculos, pela escuridão do túnel) e eles beijam, sem saber, as mulheres negras. A piada racista trabalha em diferentes níveis. Os homens brancos reagem com desgosto, pois veem nas afro-americanas substitutas inferiores e indesejáveis às mulheres brancas. Já a *gag* visual satiriza o ridículo de os homens brancos não enxergarem as marcas óbvias da negritude (cor da pele, roupas), perceptíveis de imediato para a audiência.

Miriam Hansen (*apud* STEWART, 2005, p.82) observa que *What Happened in the Tunnel* termina com “o olhar direto da empregada para a câmera, insinuando que não apenas ela não se posicionava meramente como vítima, como também era quem autorizava a substituição, ao invés de sua dona”. A leitura sugere que as personagens negras desfrutavam de grau significativo de confiança em tais situações, apesar das tentativas de representá-las como simples objetos. Eileen Bowser (*apud* STEWART, 2005, p.83) percebe que

A mulher negra, usualmente, diverte-se com a consternação da pessoa branca que se enganou. Se não se divertisse, ela poderia se indignar. Eu não vi exemplo qualquer em que a mulher negra pareça embaraçada ou humilhada pelo erro.



Figura 5 - *What Happened in the Tunnel* (1903), de Edwin S. Porter.

What Happened in the Tunnel fala sobre o novo conjunto de problemas raciais que a mobilidade social e geográfica dos negros originou, ao representar a empregada afro-americana que se aproveita e participa conscientemente da troca. Susan Courtney (apud Stewart, 2005, p.83) aponta que *What Happened in the Tunnel* se passa no trem, onde aconteceu tanto a segregação legalizada das acomodações públicas, quanto o transporte dos migrantes do Sul rumo às cidades do Norte. Assim, tal qual o próprio cinema, o trem, como espaço público e nova tecnologia, “veio para significar mobilidade e coação”. A empregada doméstica transgressora de *What Happened in the Tunnel* sugere que os afro-americanos se libertavam do controle pessoal e social do homem branco e, conseqüentemente, ameaçavam as relações interraciais segregadas e hierárquicas.

Em *A Kiss in the Dark*, o homem, da rua, corteja a mulher, pela janela. Em *What Happened in the Tunnel*, o casal branco (ou o trio interracial) experimenta certo grau de privacidade dentro do trem. O cinema pré-clássico reconheceu o perigo da miscigenação, capaz de subverter a vida pública e privada dos brancos, quando os afro-americanos não eram reconhecidos ou monitorados apropriadamente.

CAPÍTULO 3 - RACE PICTURES E A LINCOLN MOTION PICTURE COMPANY

Devido ao aumento da população urbana afro-americana com renda disponível, empreendedores negros formaram suas próprias companhias, na década de 1910, para responder ao quadro que o cinema dominante esboçou sobre a negritude. Os primeiros afro-americanos que entraram no negócio fílmico reconheceram a oportunidade única de explorar o mercado faminto por mais imagens negras progressistas: mesmo antes que os protestos inflamados contra *O Nascimento de Uma Nação* viessem à tona, eles já se empenhavam em representar os aspectos positivos do caráter e da vida nas comunidades a que pertenciam. No entanto, aprenderam rapidamente que a indústria estava nas mãos de seus homólogos brancos.

Um após o outro, os cineastas afro-americanos encontraram dificuldades similares para realizar, distribuir e atrair o público – eles utilizaram frequentemente a metáfora de que a produção cinematográfica negra ainda estava na infância. William Foster (*apud* STEWART, 2005, p.190), por exemplo, declarou em 1913 que o filme afro-americano “é uma criança fraca, incapaz de beber da própria mamadeira”. Um ano depois, Hunter C. Haynes (*apud* STEWART, 2005, p.190) escreveu que “os filmes e os atores de cor estão na infância, mas tenho medo de que eles não progredirão, a menos que os exibidores de cor lhes dêem mais apoio”. Já em 1924, Oscar Micheaux (*apud* STEWART, 2005, p.190) referiu-se ao diretor negro nos seguintes termos: “Ele necessita de incentivo e de ajuda... Ele é o bebê recém-nascido que se deve acariciar até que fique de pé, e se a raça tem orgulho em apresentar suas próprias conquistas nesse campo, cabe a ela se interessar e moralmente incentivar tais esforços”.

O problema insuperável para os “*race pictures*” sempre foi o número de salas de cinema disponíveis. De acordo com a revista *Time*³, em 1940, “cerca de 400 dos 16000 cinemas” dos EUA se destinavam aos afro-americanos. Ainda mais precisa, a *Sack*

³ TIME. **Cinema: Hollywood in the Bronx**. 29 de janeiro de 1940.

*Amusement Enterprises*⁴ identificou 389 salas de exibição segregadas na América: “142 nos estados do Atlântico Sul, 68 no Meio Atlântico, 54 no Nordeste Central e Sudoeste Central, 47 no Sudeste Central, 17 no Noroeste Central, com os mais de 50 remanescentes nos estados Montanhosos e do Pacífico” (2007, p.290). Richard E. Norman, branco cuja produtora se voltava para os afro-americanos, estimou em carta de 1922 que “há por volta de 354 cinemas negros nos Estados Unidos (muitos hoje fechados), distribuídos por 28 estados. 85% desses teatros têm a capacidade média de 250 lugares” (*apud* MCGILLIAN, 2007, p.183).

Outro fator negativo, segundo Norman, era a “oposição e a inveja mesquinha entre os cinemas negros” (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.184). As salas exclusivas para afro-americanos competiam ferozmente por cada novo “*race picture*” – elas puniam distribuidores e negavam segundas exibições ou temporadas paralelas, se favorecessem outra sala de cinema em determinada *première*. Norman calculou que tais rivalidades limitavam as estreias a 86 dos 354 cinemas negros que existiam. Já o *New York Amsterdam News* escreveu que sempre se inflou o número “dos assim chamados teatros negros, devido a certas salas competitivas que reclamavam para si a exclusividade dos filmes” (2007, p.290). O *Pittsburgh Courier* pôs o total em 270, uma vez que se fecharam as casas nas maiores cidades que acolhiam a “população mista”, ou seja, cinemas de bairro mistos dispostos a exibir alguns poucos filmes negros nas sessões de meia-noite (os famosos “*Midnight Rambles*”).

O menor poder aquisitivo das comunidades negras explicava os baixos preços dos ingressos e, conseqüentemente, as dificuldades para se lucrar com o com os filmes afro-americano, que permaneciam em cartaz no máximo por três dias: os ingressos para as primeiras exibições custavam de 25 a 50 centavos, mas geralmente os preços eram ainda menores, entre 10 e 15 centavos. Nos cinemas dos grandes centros urbanos destinados aos brancos, as estreias de Hollywood saíam por 1 a 1,50 dólares – em 1919, os espectadores pagavam até 3 dólares a fim de assistir às produções de D. W. Griffith.

Muitos diretores afro-americanos concentraram seus esforços nas comédias de curta-metragem baratas e populares. Embora certamente atraíssem o público, elas herdavam personagens negras do *vaudeville* – os seja, os produtores repetiam as convenções dos shows de menestréis e do “*blackface*”, com seus estereótipos raciais

⁴ Cadeia cinematográfica e distribuidora de filmes afro-americanos, com origem em Dallas, que se espalhou pela Costa Leste. Na década de 1930, para suprir a demanda de suas salas de exibição, encomendou produções a Spencer Williams e a Oscar Micheaux.

ofensivos, que os cineastas brancos propagavam desde o início do século. No entanto, ao mesmo tempo, a comédia abria a oportunidade à paródia e à crítica, que refletiam os contornos modernos da vida urbana.

Como resultado da dispersão dos afro-americanos em diferentes estratos sociais e econômicos (e em várias comunidades pelos EUA), os diretores exploraram o potencial humorístico do conflito intrarracial e da alienação geográfica e de classes entre “tipos” opostos de personagens negros. *Uncle Remus's First Visit to New York* (1914), da *Hunter C. Haynes Photoplay Company*, representou os negros de modo similar aos filmes que os brancos produziam na época:

A história trata de Rastus, empresário afro-americano nova-iorquino de sucesso, que pede ao Tio Remus e à sua esposa que venham e o visitem, desde a velha cabana no Sul. A filha inexperiente do Tio Remus envia telegrama para Rastus e o informa de que o “Velho Casal” chegará a Nova York em data específica, mas não menciona em qual estação ou trem. Como esperado, Rastus erra a estação e os velhos parentes, ao desembarcarem em Nova York, com medo de acreditar em qualquer um e de falar qualquer coisa, saem para encontrar Rastus na cidade grande (1995, p.275)

Apesar de reconhecer o progresso econômico dos afro-americanos por meio do “empresário nova-iorquino de sucesso”, *Uncle Remus's First Visit to New York* comprometia sua respeitabilidade ao lhe nomear de “Rastus”, que evocava a tradição do “*blackface*” de ridicularizar os negros como preguiçosos e ladrões de galinha. A ignorância sulista de Tio Remus (e esposa) providenciava humor regionalizado e racial, que falava ao público sobre questões culturalmente específicas acerca do status históricos dos afro-americanos.

O jornal *Indianapolis Freeman* escreveu que *Uncle Remus's First Visit to New York* era o “retrato fiel que contrasta o Novo Negro com o Velho e forja a cadeia de circunstâncias que vivamente aponta para o progresso que a raça fez em cinquenta anos de liberdade⁵”. A avaliação favorável veio de uma perspectiva do Norte urbano e do “Novo Negro”, dada a leitura não-problemática de Tio Remus como “Velho Negro”, figura do passado que circulava entre os afro-americanos do presente. Ao se apoiar na idéia de que o progresso, para os negros, encontrava-se nas cidades do Norte, a crítica indicou que o filme privilegiava as sensibilidades urbanas ao invés dos modos persistentemente retrógrados do Sul.

⁵ *Indianapolis Freeman*, 26 de novembro de 1914 in SAMPSON, 1995, p.276.

Nem todos os diretores encenaram o conflito Velho Negro/Novo Negro. William Foster, por exemplo, fundou, em 1913, a *Foster Photoplay Company* em Chicago e se especializou em comédias não-degradantes sobre a vida urbana dos afro-americanos. Foster já tinha longa carreira no mundo do espetáculo: antes de formar sua companhia cinematográfica, trabalhou no Teatro Pekin, de Robert Motts. Dos filmes que produziu – entre os quais *The Railroad Porter* (1913) e o cinejornal *The Colored Championship Base Ball Game* (1914) –, nenhum sobreviveu. Registros indicam, contudo, que Foster os exibiu primeiramente em Chicago e nas cidades do Leste, e que eles falavam para e sobre os negros urbanos. De acordo com Mark Reid, William Foster representou segmentos da comunidade afro-americana que o cinema branco dominante ignorava, sobretudo a classe-média negra do Norte. Reid (*apud* STEWART, 2005, p.195) percebe que “Foster alterou o popular estereótipo da personagem Rastus ao usar as realidades sócio-culturais afro-americanas como temas de seus filmes⁶”.

Estreia de William Foster, *The Railroad Porter* – primeiro filme da História cujo diretor era negro – gira em torno de “jovem esposa que, acreditando que o marido saiu para o trabalho (nos vagões *Pullman*), convida amigo bem-vestido, garçom em um dos cafés para pessoas de cor na State Street, para o jantar⁷”. Ambas as funções refletiam as excitantes oportunidades disponíveis aos homens afro-americanos: de cabineiro *Pullman*, que os negros tratavam frequentemente como heróis culturais, e de garçom, que se empregava no *Chicago's Elite Café*, melhor lugar de reunião para afro-americanos no país. No entanto, a despeito dos gestos que celebravam o orgulho racial, a comédia nascia dos atrativos da vida moderna – viagens, glamour e cultura de consumo –, que estilhaçavam os lares negros de classe-média.

A imprensa negra celebrou Foster pelo desenvolvimento de contextos urbanos realistas para a comédia. Ao mesmo tempo, porém, acusou a *Ebony Film Corporation* de denegrir a raça, embora a companhia afirmasse que rompeu com as caricaturas do cinema dominante. Fundada em 1917, a *Ebony Film Corporation* alcançou raro sucesso de bilheteria com seus elencos totalmente negros. Na verdade, contesta-se o *status* da *Ebony* dentro do universo dos “*race pictures*”, já que os filmes não apenas passavam para as audiências brancas, como também porque seus proprietários eram brancos: único administrador afro-americano e porta-voz da companhia, ora se descreveu Luther

⁶ REID, Mark A. **Redefining Black Film**. Berkeley: University of California Press, p.8.

⁷ **New York Age**, 25 de setembro de 1913 in STEWART, 2005, p.195

J. Pollard como forte advogado pelas imagens negras positivas, ora como mero testa-de-ferro de donos gananciosos e exploradores.

Em carta de 1918 a George O. Johnson, da *Lincoln Motion Picture Company*, Pollard se orgulhou das comédias da *Ebony*, visto que

Elas provaram ao público que atores de cor podem fazer boa comédia sem quaisquer daquelas porcarias – roubar galinhas, mostrar navalhas e comer melancias – de que as pessoas de cor geralmente se sentem um pouco enojadas de ver... Você não encontra nada disso nas comédias da *Ebony*. Não é preciso colocá-las para realizar comédias cheias de risos.⁸

As comédias da *Ebony* que ainda existem não incluem as cenas ofensivas que Pollard descreveu. Ao contrário, elas parodiavam tipos negros urbanos contemporâneos. *The Comeback of Barnackle Hill* (1918), por exemplo, justapunha a masculinidade negra da cidade, onde os homens – Hector e seu pai – eram perdedores egoístas e ineficazes, e do campo. *A Reckless Rover* (1918) mostrava a personagem urbana cômica, Rastus Jones, como brincalhão preguiçoso e inútil, que dormia o dia inteiro e não pagava o aluguel. Embora Rastus claramente evocasse as representações dos afro-americanos feitas pelos brancos, seu comportamento lembrava o de Charles Chaplin e de outras figuras anárquicas das comédias silenciosas, Rastus também invocava o “trapaceiro”, personagem da diáspora africana que usava da astúcia para beneficiar a si mesmo – o “trapaceiro” negro possuía grande potencial subversivo nos contextos urbanos modernos, onde causava estragos e fugia das punições. Já *Spying the Spy* (1918) estendia o tratamento cômico ao patriotismo dos afro-americanos: Sambo Sam, que sonha com as manchetes dos jornais, tenta sem sucesso capturar espiões alemães a fim de participar do esforço de guerra.

Os filmes da *Ebony* ofereciam versões atualizadas das personagens cômicas negras que talvez ecoassem os shows de menestréis, mas que também criticavam os estereótipos e as normas de decoro da classe-média afro-americana. Hector, Rastus Jones e Sambo Sam minavam a reivindicação de que os negros progrediram socialmente no Norte: eles indicavam que os afro-americanos não eram necessariamente mais inteligentes, orgulhosos, sofisticados ou bem sucedidos porque viviam nas cidades. As produções da *Ebony*, contudo, autorizavam que os espectadores rissem da variedade

⁸ L. J. Pollard, **carta para George P. Johnson**, 12 de junho de 1918. George P. Johnson Negro Film Collection, UCLA in STEWART, 2005, p.197.

de tipos (não necessariamente insultos, mas reflexões sobre as expectativas e os comportamentos na vida moderna) que formavam a comunidade negra.

A paródia dos negros nos filmes da *Ebony*, assim como outras representações em companhias sob poder dos brancos, impeliu os produtores afro-americanos ao drama, com o qual buscaram o apoio do público cada vez mais heterogêneo – eles solicitavam a coesão entre comunidades com diferenças sociais e geográficas, ao ecoarem a retórica racial popular do período, que incluía a necessidade de difundir o “americanismo” do negro. Cineastas afro-americanos enfatizaram a identidade nacional, a despeito de onde as personagens e o público viviam, ou de que formas particulares de racismo enfrentavam. Para tal fim, os produtores negros frequentemente mobilizaram os temas do patriotismo e da migração, com o intuito de criar narrativas alternativas sobre a “nação”, que desafiavam a “América” racialmente excludente construída pelo cinema branco dominante.

Em junho de 1915, a ativista e jornalista de Chicago Ida B. Wells (*apud* STEWART, 2005, p.24) enfrentou novo ataque da mídia aos negros, que vinha do cinema:

Nesse momento minha campanha tocou e duas amigas entraram para me dizer que tinham acabado de ver *O Nascimento de Uma Nação*, e concordaram comigo que era uma afronta que nunca deveria ter acontecido, nem permitida de ser vista aqui.

Os afro-americanos de Chicago estavam despreparados para impedir as exhibições de *O Nascimento de Uma Nação*. Wells (*apud* STEWART, 2005, p.24) relatou a “farsa de julgamento” na qual Griffith defendeu o filme, sem oposição da comunidade negra:

Nem uma dúzia de pessoas de cor apareceu na corte o dia inteiro. Não se pode culpar o juiz Cooper por recusar o embargo contra *O Nascimento de Uma Nação*, quando os próprios afro-americanos demonstraram tão pouco interesse.

O Nascimento de Uma Nação, porém, marcou as relações negativas entre os afro-americanos e os diretores brancos. Ida B. Wells, embora se ressentisse dos ataques à integridade racial dos negros, não viu no filme motivo para desprezar inteiramente o cinema: “Que Griffith tenha prostituído seus talentos, no que seria o melhor filme já

apresentado, a fim de representar mal uma raça sem esperança, sempre foi um espanto para mim” (WELLS *apud* STEWART, 2005, p.27)

Ida B. Wells expressa o lugar contraditório de *O Nascimento de Uma Nação* na História cinematográfica americana e afro-americana. Ao longo de décadas, a crítica dominante o canonizou e insistiu na distinção (ou no paradoxo) entre a política e a estética do filme. Leituras revisionistas, porém, não divorciam as representações racistas de *O Nascimento de Uma Nação* de suas inovações técnicas, estilísticas e narrativas.

O Nascimento de Uma Nação, que Griffith adaptou do romance *The Clansman*, de Thomas Dixon, conta a história de duas famílias, uma do Sul, outra do Norte, durante a Guerra Civil e a Reconstrução. O filme, segundo Anthony Slide (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.109), contém “racismo flagrante”. A superprodução de Griffith, que se estende por doze rolos, condena a miscigenação e virulentamente estereotipa os negros, bem como enobrece a *Ku Klux Klan*, organização supremacista branca que, dormente na época, ajudou a revitalizar⁹.



Figura 6 - “Ku Klux Bill”, mais jovem membro da Klan, 1924.

Griffith explora, sobretudo, o estereótipo racial do bruto voraz: Gus, soldado renegado da União, persegue Little Sister Cameron luxuriosamente, até forçá-la a se

⁹Através dos *Force Acts*, promulgados para combater a organização, o presidente Ulysses S. Grant desmobilizou a primeira *Ku Klux Klan* no início da década de 1870. Porém, com o sucesso estrondoso de *O Nascimento de Uma Nação*, a Klan retornou em 1915.

jogar do penhasco. William Monroe Trotter, editor do jornal *The Globe*, em Boston, declarou que *O Nascimento de Uma Nação* era “um incentivo ao grande ódio racial” (apud STEWART, 2007, p.109), após sua prisão, em confronto com a polícia, na entrada do cinema que o exibia. Protestos e demonstrações similares ocorreram em outras cidades. A *Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor* (*The National Association for the Advancement of Colored People – NAACP*) circulou panfletos em que a ativista social Jane Addams condenava o filme. Liberais brancos também se opuseram; o prefeito de Chicago, William H. Thompson, por exemplo, banuiu-o temporariamente do público.

O Nascimento de Uma Nação forçou os afro-americanos a reagir. J. Ronald Green, segundo o qual o *Chicago Defender* e outras publicações cobriram amplamente as polêmicas que envolveram o filme, fala “dos repetidos chamados na imprensa negra por um campeão para enfrentar as calúnias de Griffith e de Hollywood” (apud MCGILLIGAN, 2007, p.109). Apesar dos obstáculos, os “*race pictures*” encontraram audiências famintas, e *O Nascimento de Uma Nação* lhes dobrou o apetite.

Noble Johnson, ator secundário nos estúdios da *Lubin* e da *Universal*, fundou a *Lincoln Motion Picture Company*, junto de empresários negros e do cinegrafista branco Harry Gant. O irmão de Noble Johnson, George P. Johnson, que trabalhava como agente dos correios em Omaha, Nebraska, e o ator Clarence Brooks¹⁰ também integravam a companhia. De acordo com prospecto de 1917, a *Lincoln*

Estabeleceu-se em maio de 1916 em Los Angeles, Califórnia, com o propósito de produzir filmes negros que refletirão sobre os méritos da raça, bem com abrirão campo de trabalho para os Negros e oportunidades para se realizar investimentos financeiros lucrativos.¹¹

¹⁰ Em 1931, a imprensa negra saudou o papel de Clarence Brooks em *Médico e Amante*, de John Ford – no qual interpreta médico, com educação superior, que ajuda o protagonista a combater epidemia no Caribe – como o melhor que Hollywood já oferecera a qualquer ator afro-americano.

¹¹ **Lincoln Motion Picture Corporation**, texto datilografado, c. Maio 1917, George P. Johnson Negro Film Collection, UCLA in STEWART, 2005, p.2003.

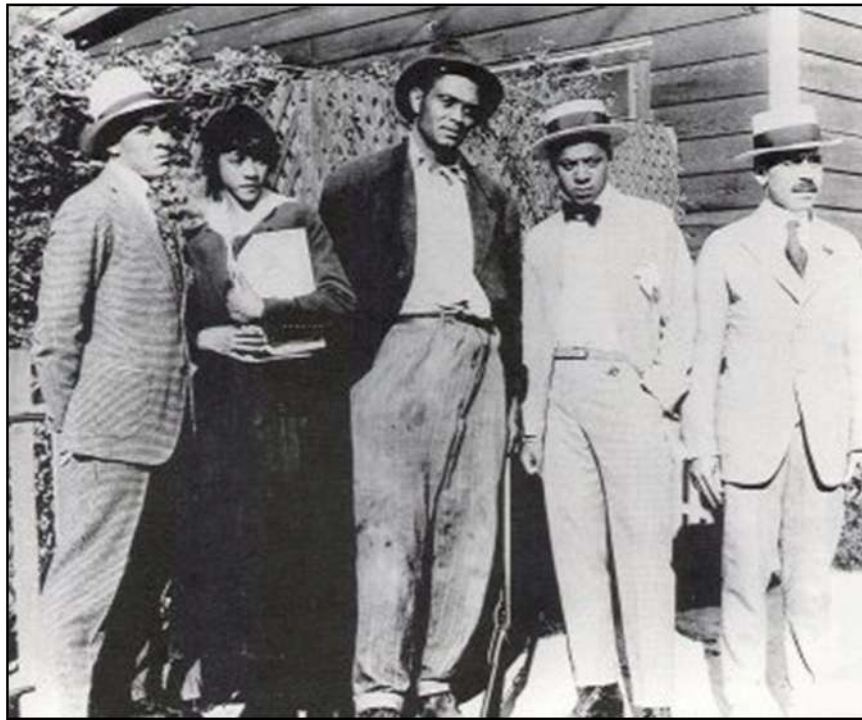


Figura 7 - Fundadores da *Lincoln Motion Picture Company*. Os homens, da esquerda para a direita: Clarence Brooks, Noble Johnson, George P. Johnson e Harry Gant.

Conquanto fosse o mais popular ator negro da época, Noble Johnson, devido ao “*marking*”, praticamente não interpretou personagens afro-americanas em Hollywood. A *Lubin* e *Universal* quase sempre o escalaram em papéis coadjuvantes que abrangiam vários tipos raciais: mexicanos, índios, árabes e até brancos. Johnson estreou em *Eagle’s Nest* (*Lubin*, 1909) e apareceu em mais de cinquenta filmes ao longo da carreira. Entre seus créditos, há *Intolerância* (1916), as séries da *The Red Ace* (1917-18) e *The Bull’s Eye* (1918), ambas da *Universal*; *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1921); *Os Dez Mandamentos* (1923); *Topsy and Eva* (1927); *Moby Dick* (1930); *King Kong* (1933); e *Legião Invencível* (1949).

Noble Johnson, porém, que se considerava “a única estrela etíope do cinema mundial” (2007, p.112), frustrou-se com os papéis secundários nos grandes estúdios e respondeu com a produção de dramas autorais afro-americanos, sérios e respeitáveis, que investiam na retórica do “orgulho racial” – ou seja, na idéia de que, ao apoiá-los, o público negro contribuía positivamente para melhorar a raça.

The Realization of a Negro’s Ambition (1916), conta a história de James Burton (Noble Johnson), que deixa a fazenda do pai no Sul para tentar a sorte nos campos de petróleo da Califórnia. O primeiro filme da *Lincoln* recebeu elogios do público e dos críticos negros ao redor do país. Segundo o relatório da *National Business League*,

convenção onde passou em agosto de 1916, o curta-metragem de dois rolos “marca o início de nova era na produção dos *race pictures*”, em grande medida porque apresentava as personagens afro-americanas em contexto dramático, ao invés de cômico:

Sentindo que a tendência da opinião pública entre a raça se volta para o drama silencioso e cresce de forma antagônica contra os retratos humilhantes e indignos das comédias burlescas tão universalmente aceitos como característicos dos ideais afro-americanos, a Lincoln Motion Picture Company eliminou com sucesso, em seu primeiro lançamento, esses traços indesejáveis e produziu um drama romântico realmente interessante, inspirador, educativo e louvável, com a vida social e econômica do Negro como ela realmente é não como nossos invejosos contemporâneos gostariam que fosse.¹²

Aplaudiu-se *The Realization of a Negro's Ambition* não somente porque apresentava as melhores qualidades da raça –, como também porque expunha novo cenário para os filmes afro-americanos: o Oeste. A migração de Burton do Sul para a Califórnia refletia a de milhares de outros negros, que seguiram o conselho de Horace Greeley. O próprio Noble Johnson, cujos filmes mostravam a vida negra a oeste do Mississippi para milhares de afro-americanos em outras partes dos EUA, nasceu e cresceu no Colorado. A representação das conquistas dos negros através da migração para o Oeste se repetiu em filmes posteriores da *Lincoln*.

¹² “Photo-Play”, **Chicago Defender**, 26 de agosto de 1916:4 in STEWART, 2005, p.203.



Figura 8 – Cartaz de *The Realization of a Negro's Ambition* (1916, Lincoln Motion Picture Company). Ingressos a apenas 10 centavos, em dois dias de exibição.

Em *The Trooper of Troop K* (1916), a *Lincoln* abordou o tópico do serviço militar afro-americano. Noble Johnson estrelava a produção de três rolos como “Shiftless Joe”, jovem que se une ao Exército, torna-se herói em batalha e retorna ao lar, para admiração da comunidade e da amada. O filme dramatizou o “Incidente Carrizal”, que ocorreu em agosto de 1916, quando vinte e dois soldados negros das tropas K e C de Décimo Regimento de Cavalaria¹³ foram mortos enquanto perseguiram um desertor. Em anúncio para o filme, a *Lincoln* declarava “Por que Tio Sam está orgulhoso de seus soldados negros? Assista a *The Trooper of Troop K* – Toda pessoa patriótica, branca ou negra, deve vê-lo” (2005, p.207), com o intuito de codificar o verdadeiro “patriotismo” como racialmente inclusivo.

Quando os EUA entraram na Primeira Guerra Mundial, em 6 de abril de 1917, a *Lincoln*, junto com outras companhias, intensificou esforços para realizar e distribuir filmes que apelassem ao patriotismo dos espectadores. A *Peter P. Jones Photoplay*, por exemplo, já tinha registrado soldados afro-americanos em ações militares anteriores em Cuba e no México – *For the Honor of the 8th Illinois Regiment* (1914) e *Colored Soldiers Fighting in Mexico* (1916). Mas a participação dos negros na Grande Guerra

¹³ Havia regimentos e pelotões exclusivamente para negros e para brancos. A segregação racial nas Forças Armadas dos EUA terminou apenas em 1948.

permitiu que os cineastas afro-americanos explorassem ainda mais o tema, que contava com grande popularidade entre a audiência: eles disponibilizavam representações positivas do serviço militar, a fim de contra-atacar as imagens racistas que apareciam em produções como *O Nascimento de Uma Nação*, a qual concretizava os piores medos dos brancos sobre armar os negros e lhes permitir a igualdade racial – de que estuprariam as mulheres brancas para consumir seu novo poder político. Os documentários refletiam questões centrais que moldavam a emergente cultura cinematográfica negra, como o domínio sobre as imagens afro-americanas e a idéia otimista de que o cinema – como meio de representação e espaço público – melhoraria os direitos dos negros.

Em 1918, a *Lincoln* distribuiu *American Colored Troops at Front*, documentário sobre a atuação das tropas negras na França. Mais tarde, George P. Johnson e Harry Gant filmaram o treinamento do Décimo Regimento de Cavalaria no Forte Huachuca, Arizona, com o nome de *A Day with the Tenth Cavalry* (1918). Exemplos não-ficções que circularam durante e logo após a Primeira Guerra Mundial, elas forneciam ao público representações “heróicas” de afro-americanos, que desviavam dos retratos cômicos e negativos predominantes. Filmes como *Our Colored Fighters* (1919) e *Our Colored Soldier Boys in Action Over There* (1921) também serviram para enfrentar as percepções dos brancos sobre a lealdade e a competência dos afro-americanos. Muitos distribuidores notaram que, se providenciassem documentários com a participação dos negros no esforço de guerra, ajudariam a dissipar noções falsas a respeito da habilidade e do patriotismo dos afro-americanos.

A Primeira Guerra Mundial cristalizou as relações paradoxais entre a identidade negra e o cinema. Enquanto os filmes inspiravam afro-americanos pelo país, ao documentarem a contribuição dos negros no esforço de guerra, os teatros e outros espaços sociais permaneciam racialmente segregados. As tensões aumentaram quando os soldados afro-americanos voltaram para casa e exigiram seus direitos civis, ao mesmo tempo em que a *Ku Klux Klan* e os linchamentos ressurgiam. Tais elementos voláteis, que explodiram em distúrbios sangrentos ao longo do *Verão Vermelho*¹⁴ de 1919, marcaram a natureza contraditória do patriotismo afro-americano, uma vez que o país sequer lhes respeitava a humanidade.

¹⁴ James Weldon Johnson, então secretário de campo da NAACP, cunhou o termo “*Red Summer*” (Verão Vermelho) para se referir aos violentos conflitos raciais que eclodiram em, pelo menos, três dezenas de cidades nos EUA, no verão / outono de 1919.

A terceira produção da *Lincoln Company*, *The Law of Nature* (1917) voltou ao tema da migração afro-americana para o Oeste. Escrito por Noble Johnson, *The Law of Nature* assume as diferenças entre a vida urbana no Leste e a vida rural na fronteira do Oeste, ao descrever o casamento fracassado entre uma dama da sociedade e um capataz de fazenda. Antecipando o trabalho de Oscar Micheaux, o filme, de três rolos, demonstrava que os meios urbanos corrompiam as personagens negras, ao passo que o Oeste se constituía em ambiente mais saudável para as famílias afro-americanas.

Após a guerra, a companhia produziu mais três filmes: *Lincoln News Pictorial* (1919), com vários negros proeminentes, e dois melodramas que se passavam no Oeste, *A Man's Duty* (1919) e *By Right of Birth* (1920). A *Lincoln* teve grandes expectativas a respeito do seu papel no negócio dos “*race pictures*” e imaginou que aproveitaria numerosos aspectos lucrativos da indústria cinematográfica: ela produziria “seis rolos de filme semanalmente; três rolos de drama; dois rolos de comédias sofisticadas e um rolo com reportagens pictóricas sobre negros” (2005, p.209). Depois de se estabelecer com dramas de prestígio, a *Lincoln* tentou

Erguer nosso próprio estúdio e laboratórios, fundar uma Revista do Cinema Negro e vender máquinas e acessórios cinematográficos através de nossas filiais. Produzindo 6 rolos semanalmente por cinquenta e duas semanas por 250 cinemas, ao aluguel conservador de 5 dólares por rolo, significa receita anual de 190 mil dólares dessa fonte apenas. Novas reservas dobrariam a estimativa, já que praticamente todas as salas usam os filmes da Lincoln duas ou três vezes.¹⁵

Apesar das tentativas de usar a guerra para construir público nacional e estável de afro-americanos, a *Lincoln Motion Picture Company* não suportou os altos custos com a produção, com a publicidade e, especialmente, com a distribuição dos filmes negros. Depois que Noble Johnson renunciou à presidência, sob pressão da *Universal*, a companhia faliu em 1923.

CAPÍTULO 4 - OSCAR MICHEAUX: *WITHIN OUR GATES*, *THE SYMBOL OF THE UNCONQUERED* E O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

¹⁵ **Lincoln Motion Picture Corporation**, texto datilografado, c. Maio 1917, George P. Johnson Negro Film Collection, UCLA in STEWART, 2005, p.209

Em 1918, George P. Johnson, à procura de histórias interessantes para a *Lincoln Motion Pictures Company*, entrou em contato com Oscar Micheaux, sobre a possibilidade de adaptar seu terceiro romance para o cinema. Os motivos eram óbvios: como as produções da *Lincoln*, *The Homesteader* se passava no Oeste, onde o herói negro alcançava sucesso financeiro e realização pessoal, que outros lugares dos EUA lhe proibiam. Para Micheaux, que os contrastava aos cenários onde os afro-americanos viviam no Norte, Leste e Sul, os espaços abertos do Oeste também influíam positivamente para a autodeterminação e a melhoria dos negros.

Segundo George P. Johnson, o Oeste era “o cenário perfeito para meu irmão, que entrou nos filmes com a Lubin Company, da Filadélfia, como lutador e vaqueiro” (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.113). Noble estava “interessadíssimo” em filmar o romance, nas palavras de George, porque “os incidentes parecem os mais naturais para ele, que os viveu repetidamente ao longo da vida” (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.114). Oscar Micheaux, que gostaria de adaptação apropriada para *The Homesteader*, percebeu, contudo, que as produções mais recentes da *Lincoln*, como *The Law of Nature*, possuíam, no máximo, três rolos, e que “não se poderia representar este trabalho volumoso com menos de oito rolos, pelo enredo complexo e a história longa” (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.114).

Micheaux almejava, para seu romance, o mesmo tratamento épico que recebera *O Nascimento de Uma Nação*, de D. W. Griffith. Ele e a *Lincoln* concordaram, de acordo com George P. Johnson, em “unir forças para transformar *The Homesteader* em um filme Negro com meu irmão como estrela” (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.118). Micheaux, porém, voltou atrás e impôs condições que, na prática, inviabilizaram o contrato: atuar na adaptação, supervisioná-la e, finalmente, dirigi-la. Sem o respaldo da *Lincoln Motion Picture Company*, Oscar Micheaux decidiu que ele mesmo produziria *The Homesteader*.

Em 1919, Oscar Micheaux produziu, escreveu, dirigiu e distribuiu *The Homesteader*, primeiro longa-metragem de uma companhia negra (*The Oscar Micheaux Book and Film Company*). Se o filme de Micheaux custou 15 mil dólares, que incluíam quatro cópias, mais 1,5 mil em cartazes litográficos, *O Nascimento de Uma Nação* custou cerca de 100 mil dólares, sem as cópias ou a propaganda. *The Homesteader*, que infelizmente se perdeu, combinava referências à própria vida de Micheaux no Oeste com uma história de amor interracial: jovem negro, Jean Baptiste (alter-ego do cineasta), muda-se de Chicago para Dakota do Sul, onde prospera e se apaixona por

Agnes Stewart que, ele acredita, é branca. Pensando que o amor deles está condenado, Jean Baptiste volta para Chicago e se casa com Orlean, filha de eminente pastor. O casamento se prova infeliz, e Jean Baptiste retorna para a Dakota do Sul, onde se reúne com Agnes, após descobrir que ela possui herança negra.

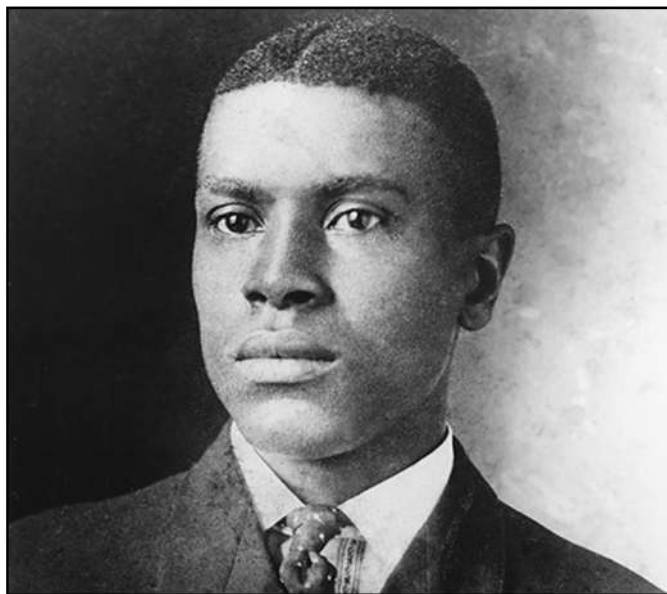


Figura 9 - Imagem mais antiga que se conhece de Oscar Micheaux, pouco anterior de migrar para a Dakota do Sul, em 1904.

Oscar Micheaux, de fato, migrara para a Dakota do Sul em 1904, quando se tornou o único colono negro em meio a imigrantes suecos, alemães, irlandeses, tchecos, russos, dinamarqueses e austríacos. O fracasso do casamento com Orlean McCracken e a posterior batalha judicial em que resultou o divórcio lhe consumiram os recursos e o levaram à falência.

Orlean McCracken era filha do reverendo Newton J. McCracken, membro da elite negra de Chicago. Oscar Micheaux, que ascendia dos “riffraff”, considerava-o demagogo e vaidoso com a própria aparência, que não tinha os olhos de “um pensador brilhante”, mas de “um porco, cheios e sem expressão” (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.66). Sogra e genro discordavam frequentemente sobre o “problema Negro”: enquanto Micheaux apoiava as propostas do Grande Educador Booker T. Washington – sua filosofia de trabalho duro, aprendizagem, conciliação com o Sul e melhora gradual para os negros –, o reverendo zombava do líder do Instituto Tuskegee, escola vocacional para afro-americanos, como homem fora de seu tempo, muito acomodado à luz do racismo generalizado, da segregação legalizada pelo Estado e da violência racial do

período. Nos filmes de Micheaux, há tantos quadros de Booker T. Washington quanto de Abraham Lincoln nas paredes. Segundo Carlton Moss, que atuou em duas produções do cineasta nos anos 1930, Micheaux citava Washington, acerca dos Direitos Civis (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.8):

É verdade, bem verdadeiro realmente, que os afro-americanos não recebem tudo a que têm direito sob a Constituição. Volumes podem ser preenchidos com as muitas injustiças que ele sofre e que não são corretas perante Deus e o homem. Mas, quando se considera que outras raças em outros países são ainda mais perseguidas que o negro em partes dos Estados Unidos, não há nenhuma razão para que o afro-americano deva permitir que o preconceito óbvio o impeça de aproveitar as oportunidades a seu redor.

Oscar Micheaux se reinventou por meio da literatura: a partir da admiração que nutria por *Martin Eden*, de Jack London, e *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, do poeta, músico e compositor James Weldon Johnson, que integrou a Renascença do Harlem, ele escreveu o semi-autobiográfico *The Conquest*, a respeito de suas experiências na Dakota do Sul (tema a que voltaria nos romances *The Homesteader* e *The Wind from Nowhere*, que também adaptou para o cinema, em 1948, com o título de *The Betrayal*). Micheaux literalmente bateu de porta em porta a fim de vender exemplares do livro – e ações da recém-fundada *The Micheaux Book Company* –, tática que depois repetiria com seus filmes. No romance *The Forged Note* e no longa-metragem *Murder in Harlem* (1935), o cineasta outra vez ficcionalizou acontecimentos da realidade: Sidney Wyeth e Henry Glory, os respectivos heróis, oferecem pessoalmente aos compradores os próprios trabalhos, que não assinam, pois seria indigno para o autor se rebaixar ao papel de mero comerciante, em ironia típica de Micheaux.

Oscar Michaux (ainda sem o “e”) nasceu em 2 de janeiro de 1884, em Metropolis, Illinois. Após a Emancipação, seus pais, que adotaram o nome do antigo proprietário (como a maioria dos ex-escravos) fugiram do Kentucky e das leis *Jim Crow* do Sul rumo ao Norte, como milhares de afro-americanos posteriormente também fizeram. Antes de ele próprio migrar para a Dakota do Sul, Oscar Micheaux foi para Chicago e trabalhou como operário automobilístico, mineiro de carvão, engraxate e cabineiro nos vagões *Pullman*. Em 19 de março de 1910, o então colono publicou seu primeiro texto, a carta aberta ao *Chicago Defender*, intitulada “*Where the Negro*

*Failed*¹⁶, em que urgia os leitores para seguirem o conselho de Horace Greeley e irem para o Oeste (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.68-69):

Quando volto de Chicago a cada viagem que faço, mais desanimado fico a cada ano com a falta de esperança de sua visão (o jovem Negro). Sua incapacidade de usar o bom senso para olhar o futuro é realmente desanimadora, quando você se depara com o alto custo de vida. O Negro lidera o consumo de produtos, especialmente de carne, e depois suas roupas finas – ele não tem a menor ideia de onde a lã que veste cresceu e descreve a si mesmo como “de classe”. Ele pode lhe dar uma grande teoria sobre como se resolver o problema Negro, mas sempre acaba que (em sua mente) não há oportunidade para o Negro.

Não é suficiente para se sentir enojado ler e ver que milhares de pessoas brancas vão para o Oeste a cada dia e que em dez ou quinze anos se tornarão prósperos e felizes, assim como farão o melhor e mais feliz lugar da Terra?

Ao escrever, não ignoro o que o Negro faz no Sul, nem os empreendedores do Norte, mas o tempo está próximo – o Negro deve se tornar mais autossustentável. Terras agrícolas são os carros-chefes da riqueza e aumentam a passos largos na atualidade...

Não escrevo para oferecer uma solução do problema Negro, porque não sinto que há qualquer problema além do futuro de qualquer coisa, seja uma cidade, um estado ou uma raça.

Constituía rito de passagem, para familiares de ex-escravos, alterarem o sobrenome que herdaram dos antigos senhores brancos. Micheaux, que antes do artigo assinava “Michaux” em documentos e fichas de emprego, acrescentou o “e” para, em mudança sutil, tornar-se “Micheaux”. No texto, além do nome, ele também apresentou suas ideias à América Negra. Micheaux se considerava não tanto o porta-voz dos pontos-de-vista afro-americanos, mas uma voz instrutiva e um intérprete autorizado da vida dos negros para a comunidade.

Within Our Gates (1920), primeiro longa-metragem de Oscar Micheaux (ou de qualquer cineasta negro) que sobreviveu, narra a história da sulista Sylvia Landry, que migra do Sul rural para o Norte urbano, a fim de descobrir seu verdadeiro lugar na sociedade afro-americana. O filme começa no Norte, onde Sylvia visita a prima, Alma. Depois de romper com o noivo, a heroína vai para o Mississippi, em resposta ao anúncio da escola Piney Woods, que necessita de professores – mas Wilson e Constance Jacobs precisam de cinco mil dólares para mantê-la aberta, e Sylvia retorna a Boston para levantar fundos com os milionários da cidade. Em Boston, ela conhece Dr. Vivian, que estuda o “problema Negro”, por quem se apaixona. Sylvia, então, volta ao Sul, após a filantropa Elena Warwick, que a atropelou acidentalmente, doar-lhe 50 mil dólares.

¹⁶ Em português, “Onde o Negro Fracassou”.

No Norte, Dr. Viviam procura Sylvia e se encontra com Alma, que lhe revela o passado da heroína.



Figura 10 - Micheaux, à direita, dirige, possivelmente, *Within Our Gates* (1920)

Mais ambiciosa tentativa de Oscar Micheaux para discutir a identidade afro-americana, *Within Our Gates* se estrutura em complexa topografia de relações narrativas e entre personagens, já que o filme espelha as diversas, mas interconectadas, experiências dos negros, na tela e na plateia. O cineasta trata da Grande Migração, a fim de questionar o racismo, os conflitos interracialis, a política de gênero e o patriotismo da maneira que os afro-americanos os reconheçam. À luz de acontecimentos recentes, tais quais o Verão Vermelho de 1919, o fracasso da Primeira Guerra Mundial em trazer a democracia racial para os EUA e a popularidade da versão racista da História que Griffith apresentou em *O Nascimento de Uma Nação*, *Within Our Gates* mostra país fragmentado regional e racialmente, além de qualquer reparo político ou estético.

Within Our Gates foi a mais explícita resposta de Micheaux a *O Nascimento de Uma Nação* – no próprio título, há referência à epígrafe de *A Romance of Happy Valley* (1919), de Griffith: “*Harm not the stranger / Within your gates / Lest you yourself be hurt*”¹⁷ (2007, p.137). O passado de Sylvia envolve a falsa acusação de que seu pai adotivo, Jasper Landry, havia assassinado o tirânico fazendeiro Philip Gridlestone. Enquanto a turba captura, enforca e atea fogo na família de Sylvia, o irmão de Philip,

¹⁷ Em português: “Não cause dano ao estranho / Dentro dos teus portões / A menos que você mesmo se machuque”.

Armand Gridlestone, tenta estuprá-la. No último minuto, Armand descobre a marca de nascença no peito de Sylvia, que se revela sua filha, produto da relação sexual com uma escrava negra. A sequência do estupro em *Within Our Gates* contesta diretamente a cena entre Gus e Little Sister em *O Nascimento de Uma Nação*, visto que, para justificar os linchamentos, os homens negros foram regularmente acusados de estuprar as mulheres brancas, quando, na verdade, os homens brancos rotineiramente estupraram as mulheres negras, como forma de terrorismo político e social, contra a autodeterminação dos afro-americanos.

Micheaux, contudo, aproveitou-se das inovações narrativas e estéticas que Griffith desenvolveu em *O Nascimento de Uma Nação*. Por exemplo, Griffith expandiu o uso da montagem paralela, que antes mostrava duas ações ao mesmo tempo, para, na infame sequência do estupro, combinar três acontecimentos: a fuga de Little Sister; Gus, que a persegue; e “Little Colonel”, que corre atrás de ambos. *O Nascimento de Uma Nação* adia o resgate e aumenta o suspense, pois mantém o salvador branco, através de série de cortes, distante do agressor negro e a da vítima. Em *Within Our Gates*, Micheaux não apenas cruza o linchamento dos Landrys com o estupro de Sylvia, como também os interpola com a voz narrativa de Alma para expiar e redimir o sofrimento da heroína. O diretor interrompe repetidamente o estupro de Sylvia com planos da multidão, que queima seus pais na fogueira e, no clímax do filme, com plano de Alma, que conta a história para o Dr. Vivian, e do intertítulo que explica o parentesco entre Sylvia e Armand. Bowser e Spence escrevem que “ao montar em paralelo a violação da mulher negra e o linchamento do homem negro por motivos que nada têm a ver com crimes contra a mulher branca, Micheaux desmistifica mitos racistas universais” (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.143). Da parede do casebre, o retrato de Abraham Lincoln assiste, impotente, ao estupro de Sylvia por Armand: Micheaux escancara o fracasso da Reconstrução que, ao não prosseguir com os ideais do Grande Libertador, gerou o fosso cada vez mais intransponível que divide brancos e afro-americanos.



Figura 11 - Lincoln assiste ao estupro de Sylvia em *Within Our Gates* (1920).

Na cópia que existe de *Within Our Gates*, restaurada pela Biblioteca do Congresso, Micheaux revela o passado de Sylvia apenas no longo *flashback* que encerra o filme, a partir dos 53 minutos de duração. O parentesco interracial explica porque Sylvia está sujeita a danos sociais, psicológicos e morais que a previnem de manter laços familiares e identidade estáveis. A caracterização da heroína vem da tradição dos “mulatos trágicos”, bem como das narrativas sobre a migração afro-americana, com seus temas de exílio, alienação e reinvenção. *Within Our Gates* lembra os romances *Iola Le Roy* (1982), de Ellen Watkins Harper, *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912), de James Weldon Johnson, e *Quicksand* (1928), de Nella Larsen, nos quais as personagens lutam contra a herança interracial, enquanto tentam se encaixar em diferentes tipos de comunidades. Elas dividem o mesmo estranhamento com o Norte urbano, assim como mantêm relação complexa com o Sul, tanto “lar”, quanto local da vitimização e da desmoralização dos negros.

Oscar Micheaux, em *Within Our Gates*, claramente indica o Sul como fonte do racismo branco e do trauma afro-americano, que ainda tem efeito sobre os negros, apesar de seus esforços para avançar por meio da educação e da migração. O *flashback* revela que Sylvia é, ao mesmo tempo, produto e vítima de relações raciais ilícitas, legado sulista do qual ela nunca escapará. Posta no fim de *Within Our Gates*, a caracterização do Sul demonstra que os linchamentos, o estupro de mulheres negras por

homens brancos e o sistema de meação (que substituiu o escravismo, favorecia os donos das plantações e vitimizavam os pobres, inclusive os brancos) tornaram difícil, para os afro-americanos, sentirem-se “em casa” nos EUA.

O casal Sylvia e Dr. Vivian representa a união entre o Sul e o Norte, que ecoa e desafia o casamento entre os brancos Cameron/Stoneman em *O Nascimento de Uma Nação*. Micheaux deliberadamente escolhe Dr. Vivian para heroína porque eles são a elite educada negra, que juntam para estudar e trabalhar pela melhoria da raça. Enquanto *O Nascimento de Uma Ração* restaura a supremacia branca ao derrotar os afro-americanos que desejam o poder, *Within Our Gates*, através do matrimônio, produz um discurso alternativo sobre a identidade nacional que ressoa o patriotismo dos negros. No final, quando Dr. Vivian pede que Sylvia se torne esposa e patriota, ele lhe diz que “nunca fomos imigrantes”, em alusão aos recém-chegados europeus que, presumivelmente, teriam menos direito à cidadania americana. De acordo com Bowser e Spence (apud STEWART, 2005, p.234), ao expressar seu patriotismo, os afro-americanos “declaravam a própria identidade e, portanto, escreviam seu próprio mundo dentro da existência”

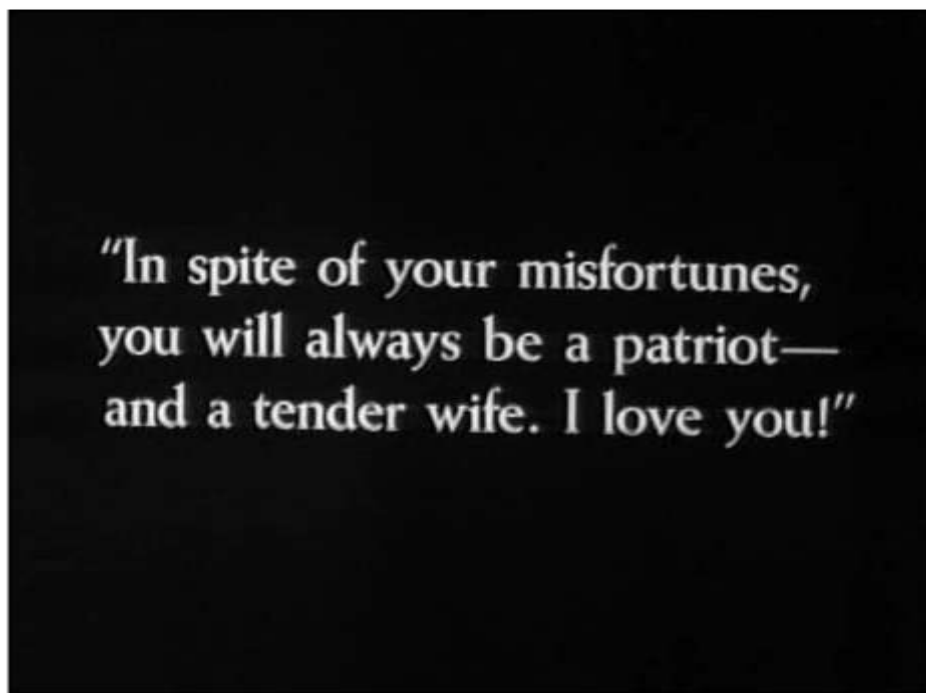


Figura 12 - Intertítulo de *Within Our Gates* (1920), onde se lê: “Apesar dos seus infortúnios, você sempre será uma patriota – e uma esposa afetuosa. Eu te amo!”

Apesar da mensagem didática contra o racismo e a favor da melhoria e da igualdade dos afro-americanos, *Within Our Gates* também mostra que discursos concorrentes sobre a negritude são inconsistentes e não confiáveis. Ao desafiar a ideia de que, sobre as personagens negras e suas ações, pode-se acreditar no que se vê, Micheaux aponta os limites do próprio meio que utiliza, a despeito dos clamores acerca do realismo cinematográfico.

De acordo com Corey Creekmur, Micheaux preenche *Within Our Gates* com “mentiras brancas”, ou seja, com versões dos brancos para eventos e perspectivas sobre afro-americanos que deliberadamente faltam com a “verdade”. Creekmur descreve que as repetições de acontecimentos por Micheaux representam as demandas discursivas de uma sociedade segregada que “reforçou a construção regular de narrativas públicas alternativas, exigindo, pelo menos, duas versões da mesma história”¹⁸

Exemplo de representação deturpada ocorre quando se acusa o pai adotivo de Sylvia, Jasper Landry, de assassinato: o servo negro de Philip Gridlestone, Efrem, acusa-o erradamente de atirar no fazendeiro branco. Na primeira vez que encena o crime, Micheaux o representa de perspectiva onisciente, que mostra o quê de fato aconteceu dentro e fora do escritório – lavrador branco disparou, da janela, no dono das terras, que pegou a arma para se defender; só então Jasper tirou o revólver das mãos de Gridlestone, já morto. Durante o assassinato, Efrem estava com o rosto virado para o outro lado, e quando retornou a olhar para a sala, viu apenas Landry com a arma. A versão que Efrem conta para os brancos da cidade se baseia em evidências circunstanciais, mas é impressa pelo jornal local. Micheaux ilustra graficamente o poder da representação falsa dos negros não apenas ao transmitir a versão errada do crime nos intertítulos que retratam o texto jornalístico, como também ao alterná-lo com a reconstrução visual do assassinato pelos brancos, em que Landry, bêbado, puxa o gatilho.

Ao reencenar as versões falsas das ações negras, *Within Our Gates* desafia as imagens racistas de *O Nascimento de Uma Nação* – como retratar legisladores negros que bebem álcool e comem galinha frita, enquanto repelem leis contra o matrimônio interracial. Segundo Griffith, trata-se de “fac-símile histórico” sobre a primeira sessão legislativa da Carolina do Sul após a Emancipação. O diretor, no entanto, propaga a

¹⁸ CREEKMUR, Corey. “Telling White Lies: Oscar Micheaux and Charles W. Chesnutt” in **Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and the Race Cinema of the Silent Era**. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p.156

versão mentirosa de que a liberdade dos negros oprimiu a minoria branca, a qual, para reconquistar os Direitos Civis que lhes foram negados, criou a *Ku Klux Klan*.

Assim, D. W. Griffith amplificou os temores afro-americanos: mais do que os espetáculos no cinema pré-clássico, ou a circulação das personagens dos shows de menestréis nas comédias de curta-metragem, as representações dos negros em filmes dramáticos narrativos, que lhes deram legitimidade artística e cultural, eram mais perigosas. Micheaux anteviu o ilusório potencial representativo do cinema e mostrou repetidamente que as mentiras da indústria dominante resultaram na desmoralização, na perda dos Direitos Civis e na morte de afro-americanos inocentes.

Sobre *Within Our Gates*, professor negro escreveu para o *Chicago Defender* que (apud MCGILLIGAN, 2007, p.144):

O filme é uma tremenda língua de fogo, cuja queimadura se sentirá em anos distantes...

O espírito de *Within Our Gates* é o espírito de Frederick Douglass, Nat Turner, William Sanders Scarborough e W. E. B. Du Bois reunidos em um, mas contando a história dos erros de nossa raça melhor que Douglass fez em seus discursos, mais dramaticamente transcendente que Du Bois em seu *Souls of Black Folk*...

O Nascimento de Uma Nação foi escrito pelos opressores para mostrar que os oprimidos eram um fardo e uma desvantagem para a nação, que eles não tinham queixas verdadeiras, mas por outro lado eles eram como leões itinerantes, buscando a quem poderiam devorar. *Within Our Gates* é escrito pelo oprimido e apresenta de uma maneira leve o grau e o tipo de sua opressão. Que ele é um trunfo para o país em todas as fases da vida, da aspiração e do desenvolvimento nacional. Nada como isso desde *A Cabana do Pai Tomás*.

Oscar Micheaux retornou ao tema da migração para o Oeste em seu quarto longa-metragem, *The Symbol of Unconquered* (1920), que narra a história de Evon (Eve) Mason, de Selma, Alabama, que se muda para o Noroeste a fim de reclamar a mina que o avô lhe deixou como herança. No Oeste, ela encontra o colono afro-americano Hugh Van Allen, que teme se declarar para Eve, pois acredita que ela seja branca. Quando Hugh descobre petróleo em suas terras, ele é assediado pelo vigarista branco Auguste Barr e por Jefferson Driscoll, homem negro que se passa por branco e que odeia a própria raça. Barr e Driscoll organizam um ataque da *Ku Klux Klan* para expulsá-lo – mas, com a ajuda de Eve, Hugh defende a propriedade. Eventualmente, Hugh e Eve reconhecem a atração mútua, depois que se releva a verdadeira identidade racial da heroína.

A cópia incompleta de *The Symbol of the Unconquered* (originalmente com oito rolos, sobraram apenas cinco) indica que Micheaux alterou o tratamento sobre a migração para o Oeste, a fim de expandir seu apelo a diferentes segmentos da audiência – às mulheres e aos sulistas. *The Symbol of the Unconquered* apresenta o movimento da mulher para o Noroeste, e a determinação de Eve em viajar sozinha a transforma em personagem forte, independente e potencialmente mais excitante ao público feminino. Ela se distingue das heroínas frágeis e dependentes que se encontram nos “race pictures”, já que enfrenta o ataque da *Ku Klux Klan*, a cavalo, com roupa de vaqueira. Em outra importante variação, Eve migra da cidade de Selma, no Sul: para Micheaux, tanto o Norte, quanto o Sul, não providenciam oportunidades adequadas para os jovens adultos mais empreendedores da raça. Como Bowser e Spence (*apud* STEWART, 2005, p.223) percebem, a fronteira do Oeste, para Micheaux, “é o espaço místico do drama moral e o lugar das oportunidades, aparentemente livre das leis restritivas e discriminatórias e dos arranjos sociais do Sul rural e da metrópole urbana”.

A fronteira do Oeste também permite a Micheaux combater o heroísmo da *Ku Klux Klan* em *O Nascimento de Uma Nação*. Por um lado, *The Symbol of the Unconquered* mostra que as cavalgadas noturnas não se limitavam aos distritos mais repressivos do Sul: o cineasta fala diretamente sobre o crescimento das atividades da *Klan* em todo o país, inclusive na Nova Inglaterra e no Meio-Oeste, após a Primeira Guerra Mundial. Por outro, Micheaux ridiculariza a suposta “pureza” dos que integram a organização supremacista branca – além de Barr e Driscoll (que, embora seja negro, lidera-os), há o faquir indiano que rouba cavalos e dois cowboys, um branco e outro indígena. Apesar de multiétnico, o grupo se veste com capuzes brancos e carrega tochas, chamando a si mesmo de “Cavaleiros da Cruz Negra”.



Figura 13 - Membros da Ku Klux Klan paródica de Micheaux, em *The Symbol of the Unconquered* (1920): o cowboy branco, Driscoll, Barr e o faquir indiano.

A sequência em que Hugh e Eve derrotam os “Cavaleiros da Cruz Negra”, todavia, não existe mais. Dos cerca de quarenta longas-metragens que Oscar Micheaux produziu, escreveu, dirigiu e distribuiu ao longo de vinte e nove anos de carreira, apenas onze sobreviveram, todos severamente mutilados: *Within Our Gates* (1920), *The Symbol of the Unconquered* (1920), *Body and Soul* (1925), *The Girl from Chicago* (1932), *Ten Minutes do Live* (1932), *The Veiled Aristocrats* (1932), *Murder in Harlem* (1935), *Underworld* (1937), *Swing!* (1938), *God’s Step Children* (1938) e *Lying Lips* (1939).

O pequeno número de cópias é o motivo mais simples porque há tão poucos filmes de Micheaux. Enquanto se lançava qualquer filme padrão de Hollywood, em 1919, com 35 a 65 cópias, *The Homesteader* saiu com apenas quatro. As cópias circulavam por meses e, danificadas pelo tempo, quando alcançavam os pequenos teatros do país, já faltava metragem e os demais rolos mostravam considerável desgaste. No entanto, foram os cortes da censura que mutilaram a obra de Micheaux. Cada estado, às vezes cada cidade, tinha seu próprio grupo de censores – Nova York, Pensilvânia e Maryland, por exemplo, ditavam o que se permitia ou não na Costa Leste. Os tabus variavam de lugar a lugar, mas no Sul, onde filme “*all-colored*” com direção de afro-americano não era bem-vindo, havia infindáveis possíveis transgressões. Assim, de

acordo com as exigências das censuras locais, que o forçavam a excluir ou reintroduzir sequências inteiras, Micheaux criava versões diferentes para o mesmo longa-metragem. Segundo Arthur Knight (apud McGILLIGAN, 2007, p.155),

Dos filmes que Micheaux que sobreviveram, não está claro quão próximos eles se encontram das intenções autorais e diretoriais de Micheaux, quão perto eles estão dos filmes originais ou, mais importante, como exatamente eles se relacionam com o que o público viu ou ouviu

Oscar Micheaux que, à margem de Hollywood, não estava sujeito ao Código Hays, sempre representou temas polêmicos e explosivos, que desagradavam os censores: aborto, linchamentos, nudez, jogatina, vida noturna, alcoolismo, falsos pastores e, sobretudo, o uso da palavra “nigger” e o casamento interracial.

Hollywood permitia, de vez em quando, que a palavra “nigger” brotasse ofensivamente nos filmes. No entanto, Micheaux a utilizava intencionalmente em diálogos e intertítulos: as personagens negras das classes mais baixas da sociedade falavam em gíria ou dialeto, de modo que “nigger” fazia parte de seu vocabulário. Quando brancos a usavam, ao contrário, a palavra demonstrava o preconceito que sentiam contra os afro-americanos. Usualmente, “nigger” assinalava pouca educação ou rudeza. Em *Body and Soul* (1925), por exemplo, a filha, personagem moderna e refinada, adverte à mãe: “*Don't say niggah, Mother. It's vulgar*”.

Para Micheaux, “nigger” integrava a vida dos negros, tanto o vernáculo, quanto o insulto racista. Continuamente, porém, os censores lhe demandaram a eliminação – e enquanto a maioria dos espectadores a aceitava, os jornais das grandes cidades criticavam Micheaux por popularizá-la. O diretor nunca desistiu, pois contrabandeou “nigger” de volta para seus filmes, mexendo com a frequência e o contexto em que aparecia, mas sempre retornando a ela. Em *Murder in Harlem*, por exemplo, Anthony Brisbane, após matar por acidente a funcionária branca, ordena que o faxineiro Lem Hawkins escreva um bilhete que incrimina o vigia noturno afro-americano. Hawkins, entretanto, contesta o patrão: a palavra “negro” não se soletra “n-e-g-r-o”, e sim “n-ig-g-a-h”, ou seja, como o guarda falaria.

No casamento entre as raças, Micheaux explora a tensão sexual proibida entre brancos e negros, mesmo quando ambas as personagens se revelam, no fim, afro-americanas, como em *The Symbol of the Unconquered*. O motivo do “passing”, em que mulatos se passam por brancos, acidental ou intencionalmente, é onipresente nos filmes

do diretor e, desde a literatura do século XIX, subgênero bastante popular nos EUA. Os romances *The President's Daughter*, de William Wells Brown (sobre a filha mestiça de Thomas Jefferson com a escrava Sally Hemings); *The Garies and Their Friends*, de Frank J. Webb (sobre os perigos do casamento misto para os negros livres do Norte); e a obra-prima *The House Behind the Cedars*, de Charles W. Chesnutt (que Micheaux adaptou duas vezes para o cinema, ambas sem pagar os direitos autorais) ressoavam profundamente entre os afro-americanos, visto que falavam da história secreta da escravidão – mulheres negras como amantes, ou como vítimas de estupros – e dos preconceitos raciais contemporâneos – os benefícios sociais da pele branca.

A respeito de *The Homesteader*, Micheaux (*apud* McGILLIGAN, 2007, p.111) reflete que:

A introdução da mulher branca, que no fim se revela de cor, foi a coisa mais inteligente que poderia acontecer na história, uma vez que nada poderia ter sido melhor em fazer as pessoas ficarem tão ansiosas em ver um filme, do que uma litografia em que lessem: DEVEM AS RAÇAS SE CASAR ENTRE SI?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo o historiador Donald Bogle (*apud* MCGILLIGAN, 2007, p.274), havia, na Hollywood de 1930, 4451 atores, dos quais 128 eram negros, e 2909 atrizes, das quais 85 eram negras. Porém, dos 1106 diretores, produtores e roteiristas, nenhum era afro-americano. Oscar Micheaux trabalhou sempre à margem da indústria dominante, quando a segregação ditava os rumos do país. Cineasta independente, muito antes que o termo sequer existisse, Micheaux, no entanto, pregou a seus irmãos, que migravam do Sul para o Norte urbano ou para as fronteiras ainda selvagens do Oeste, o evangelho de Booker T. Washington: melhoria da raça, através do trabalho duro e das novas oportunidades econômicas que se abriam.

Micheaux filmou com orçamentos miseráveis, de dez a quinze mil dólares (na prática, com a inflação, eles diminuíram com o tempo), ao longo de toda a carreira. Não havia duas tomadas do mesmo plano, e o cronograma nunca ultrapassava uma semana. Haskel Wexler, que ganharia Oscars de melhor fotografia por *Quem Tem Medo de Virginia Wolf* (1966) e *Esta Terra É Minha* (1976), trabalhava com Micheaux no fim dos anos 1930 e se lembra que o diretor, ao terminar cada cena, ordenava à equipe: “Ok guys, change de pictures!”. Sem dinheiro para locações, a equipe simplesmente reordenava os móveis, trocava os quadros nas paredes e as cortinas, a fim de reaproveitar o mesmo espaço.

As equipes de Micheaux eram predominantemente brancas, por motivos práticos: tinham mais experiência e integravam os sindicatos profissionais das categoriais. No caso específico do fotógrafo, os laboratórios (mesmo no Norte) não revelavam os negativos, se ele fosse negro. Quanto aos elencos, Micheaux – que escalou Paul Robinson, em *Body and Soul*, dez anos antes que Hollywood o imortalizasse em *Show Boat* – ora economizava com amadores, ora buscava atores na *Pekin Stock Company*, de Chicago, na *Anita Bush Stock Company*, de Nova York, e, sobretudo, nos *Lafayette Players*, do Harlem. Além de Evelyn Preer, Micheaux lançou Lorenzo Tucker e Carman Newsome, respectivamente, como “The Colored Valentino” e “The Dark Gable”.

Apesar das limitações financeiras, Micheaux produziu, escreveu, dirigiu e distribuiu mais de 40 filmes, às vezes quatro no mesmo ano. A alta produtividade não se

relacionou a demandas autorais, mas a necessidades econômicas: apenas quando lançava novos filmes nos poucos que se destinavam aos teatros afro-americanos, Micheaux ganhava dinheiro – ao qual ele se referia como “little money”, visto que jamais conseguiria os 750 dólares semanais de qualquer diretor mediano em Hollywood.

Na década de 1920, com o *boom* dos “race pictures”, além da *Lincoln Motion Picture Company* e da *Micheaux Book and Film Company*, apareceram a *Norman Film Manufacturing Concern*, de Richard E. Norman, em Jacksonville; a *Reol Production*, de Robert Levy, em Nova York; a *The Maurice Film Company* e a *Colored Players Film Corporation*, na Filadélfia; e a *Royal Gardens Film Company*, em Chicago. A maioria dos cinemas para afro-americanos, no entanto, pertenciam a brancos – e, com os altos custos que a tecnologia do som exigia, eles fecharam em massa. Na passagem para o sonoro, Hollywood também “redescobriu” os negros: produziu *Aleluia!* (1929), de King Vidor, com elenco inteiramente afro-americano, e *Imitação da Vida* (1934), de John M. Stahl, sobre o tema do “passing”, enquanto Bill “Bojangles” Robinson e Stepin Fetchit se tornaram estrelas. Em vez de “race pictures”, os teatros programavam filmes hollywoodianos, mesmo que contassem somente com afro-americanos em papéis secundários ou estereotipados. As companhias negras faliram – exceto Micheaux.

Oscar Micheaux faleceu em 25 de março de 1951, após o fracasso retumbante do épico (de 3h24 de duração) *The Betrayal*, em que contava, pela última vez, a própria história na Dakota do Sul. Em 1948, Hugh M. Gloster, do *Amsterdam News*, listou o escritor Micheaux entre os mais importantes autores negros do século, ao lado de W. E. B Du Bois, Countee Cullen, Zora Neale Huston e Walter White. Porém, ironicamente, a longa carreira cinematográfica do diretor foi esquecida por seus contemporâneos. Alice B. Russell – esposa por décadas –, livrou-se de toda a memorabilia e queimou os filmes que possuía, em profundo desgosto com o tratamento que dispensaram ao marido. Russell morreu senil, em 1985, no *Woodland Nursing Home*, em Nova York.

Por vinte anos, Micheaux desapareceu do público. Seus filmes não passavam na televisão, nem estavam disponíveis, para aluguel, em cópias de 16 mm. No final dos anos 60, historiadores da Dakota do Sul se debruçaram sobre o colono negro do início do século. Paralelamente, encontrou-se a cópia de *Body em Soul* nos depósitos da *George Eastman House*, em Nova York, meticulosamente restaurada em 1986. Em 1979, Thomas Cripps localizou *Within Our Gates* na *Cineteca Nacional de Madrid*, enquanto *The Symbol of the Unconquered* reapareceu, no final dos anos 90, na

Cinématique Royale, de Bruxelas. Em Tyler, no subúrbio de Dallas, dezenas de “race pictures” que pertenciam à *Sack Amusement Enterprise*, entre os quais *Murder in Harlem* e filmes de Spencer Williams, foram descobertos em 1983.

Postumamente, Micheaux ganhou sua própria estrela na Calçada da Fama, entre as de Dorothy Dandridge e de Harry Belafonte, e, em 1986, o *Directors Guild of America* lhe concedeu o prêmio especial pela carreira. Em telegrama, o presidente (e ex-ator) Ronald Reagan (*apud* MCGILLIGAN 2005, p.349) declarou que Micheaux

Ergue-se na história do cinema, pelos obstáculos que superou, e pelos obstáculos que ninguém, em sua época, conseguiria superar. Nada o intimidou, e sua obra permanece como testemunho de coragem e de excelência artística

Em 1996, o *Producers Guild of America* estabeleceu o *Oscar Micheaux Award*, para indivíduos que contribuíssem com a produção, apesar das tremendas dificuldades. Mas nenhuma honra agradaria mais a Micheaux do que o “patrocínio” de seu túmulo pelo *DGA*, que mantém igualmente o de D. W. Griffith, em Crestwood, Kentucky: poucas vezes o cinismo e a hipocrisia de Hollywood, e do país, ficaram tão explícitos, quando uniram, depois da morte, oprimido e opressor.

Portanto, não há como não concordar com a lápide de Oscar Micheaux, (em Great Bend, Kansas), onde se lê, apenas: “Cineasta e autor negro pioneiro. Um homem à frente de seu tempo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BOWSER, Pearl, GAINES, Jane e MUSSER, Charles (org.). **Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and the Race Cinema of the Silent Era.** Bloomington: Indiana University Press, 2001.

CORLISS, Richard. **An Oscar for Micheaux.** Disponível em <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,260216,00.html>. Acesso em: 30 de maio de 2011.

_____. **Micheaux Must Go On.** Disponível em: <http://www.time.com/time/columnist/corliss/article/0,9565,237512,00.html>. Acesso em: 30 de maio de 2011.

COURTNEY, Susan. **Hollywood's Fantasy of Miscegenation.** Los Angeles: University of California, 1997.

DRAKE, St. Clair e CAYTON, Horace R. **Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City.** Chicago: University of Chicago Press, 1993.

FRANKLIN, John Hope e MOSS JR, Alfred. **From Slavery to Freedom: A History of African Americans.** Nova York: McGraw, 1988.

FREDRICKSON, George. **The Black Image in the White Mind: The Debate on African-American Character and Destiny, 1817-1914.** Hanover: Wesleyan UP, 1987.

GROSSMAN, James R. **Land of Hope: Chicago, Black Southerners, and the Great Migration.** Chicago: University of Chicago Press, 1989 a.

MARKS, Carole. **We're Good and Gone: The Great Black Migration.** Bloomington: Indiana University Press, 1989b.

McGILLIGAN, Patrick. **Oscar Micheaux, The Great and Only**. The Life of First America's Black Filmmaker. Harper Collins Publishers, 2007.

PILDES, Richard H. "Democracy, Anti-Democracy and the Canon", **Constitutional Commentary**, vol.17, 2000.

SAMPSON, Henry. **Blacks in Black and White: A Source Book on Black Films**. Metuchen: Scarecrow, 1995.

SPEAR, Allan H. **Black Chicago: The Making of a Negro Ghetto, 1890 – 1920**. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

STEWART, Jacqueline Najuma. **Migrating to the Movies**. Cinema and Black Urban Modernity. Los Angeles: University of California Press, 2005.

TIME Magazine. **Hollywood in the Bronx**. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,849214,00.html>. Acesso em: 30 de maio de 2011.

TURNER, Patricia A. **Ceramic Uncles& Celluloid Mammies: Black Image and Their Influence on Culture**. Nova York: Anchor, 1994.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.

A HORA do Show. Produção de Spike Lee. EUA: 2000. (135 min)

BODY and Soul. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1925. (102 min)

E O VENTO Levou. Produção de Victor Fleming. EUA: 1939. (238 min)

GOD'S Step Children. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1938. (105 min)

JUIZ Priest. Produção de John Ford. EUA: 1934. (80 min)

LYING Lips. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1939. (80 min)

MURDER in Harlem. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1935. (102 min)

O NASCIMENTO de Uma Nação. Produção de D. W. Griffith. EUA: 1915. (190 min)

SWING! Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1938. (69 min)

TEN Minutes do Live. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1932. (58 min)

THE GIRL from Chicago. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1932 (70 min)

THE SYMBOL of the Unconquered. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1920 (54 min)

UNDERWORLD. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1937. (95 min)

WHAT Happened in the Tunnel. Produção de Edwin S. Porter. EUA: 1903 (1 min)

WITHIN Our Gates. Produção de Oscar Micheaux. EUA: 1920. (79 min)

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS.

CHICAGO Defender. Disponível em: <http://yeyeolade.wordpress.com/2008/11/29/896/>. Acesso em: 9 de julho de 2011.

KU Kluck Bill. Disponível em: <http://semganas.blogspot.com/2008/05/ku-kluck-bill.html>. Acesso em: 8 de julho de 2011.

LINCOLN Motion Picture Company (fundadores). Disponível em: <http://www.amoeba.com/blog/2010/01/eric-s-blog/-black-cinema-part-i-race-movies-the-silent-era.html>. Acesso em: 8 de julho de 2011.

OSCAR Micheaux, antes de migrar para a Dakota do Sul, em 1904. Disponível em: <http://www.aolcdn.com/photogalleryassets/bv-ent/490965/oscar-michaux-450ms012909.jpg>. Acesso em: 8 de julho de 2011.

OSCAR Micheaux dirige, possivelmente, Within Our Gates. Disponível em: <http://myvanishedmuse.wordpress.com/>. Acesso em: 8 de julho de 2011.

PULLMAN Porter. Nat Love, cerca de 1890. Disponível em: <http://buddiesinthesaddle.blogspot.com/2011/07/life-and-adventures-of-nat-love-1907.html>. Acesso em: 9 de julho de 2011.

SHOW de Menestréis na Universidade de Pomona, 1908. Disponível em: <http://pages.pomona.edu/~cjlw12006/SummerResearch/June/minstrelshow.htm>. Acesso em: 8 de julho de 2011.

THE CHICKEN Thief (cartaz). Disponível em: <http://www.oocities.org/emruff1/chicken.html>. Acesso em: 9 de julho de 2011.

THE REALIZATION of a Negro's Ambition (cartaz). Disponível em: <http://www.amoeba.com/blog/2010/01/eric-s-blog/-black-cinema-part-i-race-movies-the-silent-era.html>. Acesso em: 8 de julho de 2011.