

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – INSTITUTO DE HISTÓRIA
LICENCIATURA E BACHARELADO**

BEATRIZ MARTINS DE OLIVEIRA

***O blackface* no filme “O Cantor de Jazz” 1927: questões raciais e a passagem do cinema
silencioso para o cinema falado**

UBERLÂNDIA

2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – INSTITUTO DE HISTÓRIA
LICENCIATURA E BACHARELADO**

BEATRIZ MARTINS DE OLIVEIRA

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência obrigatória para a obtenção do título de bacharel e licenciatura em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Ivete Batista da Silva Almeida

***O blackface* no filme “O Cantor de Jazz” 1927: questões raciais e a passagem do cinema silencioso para o cinema falado**

UBERLÂNDIA

2020

OLIVEIRA, Beatriz Martins de. **O *blackface* no filme “O Cantor de Jazz” 1927: questões raciais e a passagem do cinema silencioso para o cinema falado** – Uberlândia, 2020.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Ivete Batista da Silva Almeida

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui bibliografia.

Palavras-chave: cinema, O Cantor de *Jazz*, *blackface*, representações, cinema sonoro.

BEATRIZ MARTINS DE OLIVEIRA

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ivete Batista da Silva Almeida
(Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini

Prof.^a Dr.^a Carla Miucci Ferraresi de Barros

UBERLÂNDIA

2020

Dedicado aos meus pais, Lucimar e Paulo Roberto. Uma professora e um operário. Aqueles que me ensinaram o valor de uma boa educação.

AGRADECIMENTOS

Bem, em primeiro momento devo agradecer aos meus pais. Lucimar Martins de Paula e Paulo Roberto Rosa de Oliveira. Pessoas simples, mas, que lutaram e venceram na vida, apesar das dificuldades experienciadas no início dessa família. Primeiramente falando de minha mãe: uma professora, pedagoga, que dedicou a maior parte de sua vida à dura responsabilidade de ensinar ao próximo. Lecionou nas mais variadas turmas, desde a educação infantil – nas creches do município de Catalão – à centros focados na Educação Especial, no qual buscou cada vez mais uma educação inclusiva.

Minha mãe, que me levou para dentro de minha primeira sala de aula (no Ensino Fundamental I), onde tive a oportunidade de ter o contato inicial com a experiência de docência e a carreira que havia escolhido. Tinha finalizado o Ensino Médio e acabado de passar na universidade federal, ainda contava com as incertezas e inseguranças da escolha de seguir os caminhos que um dia foram percorridos por ela, sem levar em consideração a inexperiência dos meus poucos anos de vida, apenas 16 naquela época.

Apesar das dificuldades encontradas ao adentrar em sala, esse primeiro momento vivenciado ao lado de minha mãe, me mostrou o quão dura e árdua seria a profissão que sonhara para o meu futuro. Mas, o modo como ela se dedicava aos seus pequenos alunos, me inspirou a continuar nessa difícil estrada que é o ofício de professor. Principalmente em um país que pouco valoriza esses importantes profissionais, que com muita perseverança mudam o futuro e ensinam as demais carreiras.

Ao meu pai, que em muitas vezes pode não ter sido o mais paciente dos homens, mas – que me mostrou como a vida pode ser uma dura realidade a ser enfrentada todos os dias. Porém, apesar disso, me ensinou a encarar cada adversidade e aperto com a cabeça erguida, humildade e bondade no coração. E que acima de tudo, me educou a ajudar o próximo, estender a mão sempre que possível para aqueles que necessitam (amigos, conhecidos, familiares ou estranhos), sendo assim, o mais gentil e respeitosa possível.

Muitos já me falaram que esse modo de lidar com a vida pode ser “ingenuidade”, mas, como meu pai bem me ensinou, é necessário ajudar aqueles que precisam de seu auxílio, independente se possa parecer ingenuidade ou não. Uma outra importante lição por ele ensinada foi a de possuir o máximo de justiça e paridade em minhas ações, como essas duas características iriam me fortalecer cada vez mais. E após 5 anos morando sozinha em cidade diferente, longe do aconchego dos meus pais, posso compreender como de fato essas lições seriam de enorme importância para minha formação enquanto professora e pessoa.

Por isso e por muitas coisas mais que vocês me proporcionaram, como: carinho, sabedoria, educação, respeito, aceitação etc., eu agradeço profundamente a vocês, meus pais, que me mostraram as mais importantes lições da vida pessoal e profissional. Mas, acima de tudo, sou muito agradecida pelo duro e difícil investimento que fizeram em minha educação, financiando escolas particulares, minha mudança e permanência em outra cidade, para que assim estudasse na faculdade dos meus sonhos. Espero agora retribuir uma pequena parcela de todo esse investimento, com os diplomas de licenciatura e bacharelado em História. Prometo, também, não parar por aqui e me dedicar cada dia mais para trazer outros títulos e satisfações a vocês, que muito fizeram por mim. É por tudo isso que me proporcionaram, deixarei com vocês o meu o mais sincero obrigada.

Devo dedicar alguns parágrafos destes agradecimentos também a minha madrinha Maria Marta de Castro. Eu não consegui minha aprovação na UFU na chamada regular, entrei nas chamadas subsequentes. Já havia perdido minhas esperanças de ser convocada a tão sonhada faculdade (tanto, que já havia efetuado minha matrícula em História na UFG – Regional Catalão). Quando, finalmente, chegou a minha aprovação eu mal conseguia acreditar, já estava conformada em permanecer na minha cidade de origem – Catalão – e cursar na universidade local. Porém, todos sabiam que o meu caminho estava em Uberlândia e apenas eu não queria acreditar.

A situação só se alterou quando minha madrinha, Marta, teve uma conversa franca e motivadora com uma Beatriz totalmente desanimada. No dia seguinte ao “dia D”; eu, meus pais e minha madrinha nos dirigimos para Uberlândia e realizamos minha matrícula e mudança, no mesmo dia e as pressas; e, na própria semana, já estava frequentando as aulas do curso de História. Bem, só queria dizer obrigada, por ter me dado esperança e vontade de seguir com os meus sonhos, sem esse apoio eu não estaria aqui nesse momento e meu destino teria ocorrido de uma forma totalmente diferente. Hoje consigo perceber com clareza que meu lugar era na UFU e em Uberlândia. Marta, por ter me convencido a ir, obrigada.

Agradeço profundamente, também, aos meus amigos. Primeiramente, Marília – a remanescente do Ensino Médio – obrigada por continuar em minha vida, e mesmo com a distância e os poucos encontros por ano, nossa amizade nunca enfraqueceu. Agradeço por ter persistido comigo (apesar de muitas vezes demorar a responder), pelo amparo e palavras de apoio que constantemente me diz. Principalmente nesses últimos 5 anos, os mais laboriosos e penosos de minha curta vida.

Um agradecimento especial também ao meu “Trio Fantástico”, que se resume em Ágatha, Ariele e Elisa. Sem essas mulheres especiais ao meu lado, minha vida acadêmica teria

sido, sem dúvida, um pouco mais trabalhosa. Tive muita sorte em construir uma amizade com vocês e que acabou resultando em uma excelente parceria no que se diz respeito aos trabalhos em grupo. Mas, para além disso, sei que posso contar com o apoio de vocês em outras áreas, ou seja, profissionais e também pessoais. Pelos muitos trabalhos realizados juntas, os grupos de estudos, as conversas, discussões e risadas, muito obrigada!

Gostaria de agradecer, também, aos meus outros amigos com quem pude contar nesses anos. Ana Carolina, Anna Luiza, Bruno, Maria Gabriela, Vitória, Victor Diana (e todos aqueles que por infortúnio de minha memória não tiveram os nomes aqui mencionados), vocês com certeza mudaram meus anos de graduação. Com a presença de vocês no meu dia-a-dia o cotidiano foi menos pesado. Agradeço muito a ajuda emocional e motivacional que me proporcionaram. Pensar que nossos momentos juntos podem estar se encerrando me deixa um tanto quanto triste, porém, espero continuar a vê-los por muitos anos mais. E quando eu estiver pensando nos meus tempos na faculdade, umas das primeiras lembranças que terei será dos vários momentos que passamos juntos: os encontros de almoço e jantares aos domingos, as festas, os dias de estágio no CDHIS, as reuniões e dias na Residência Pedagógica, os sofrimentos e risadas juntos etc. Resumindo, por todos os momentos (bons ou maus) que passamos do lado um dos outros.

Um outro importante agradecimento que preciso fazer são os meus professores, todos que passaram por minha vida durante essa jornada. Desde aqueles que estiveram comigo no Ensino Fundamental e Médio (com um agradecimento especial à professora de Literatura, Maria Abadia Pereira, que me ensinou o prazer de um livro), a aqueles que me acompanharam na universidade, e que me ensinaram o ofício do historiador e do professor. Dentre todos esses que auxiliaram nessa última etapa de minha jornada, devo ressaltar a importância que as professoras Regina Ilka, Marta Emisia e Ivete Almeida ocuparam na minha formação.

As duas primeiras citadas acima por possibilitar que eu e dezenas de outros discentes do curso de História, pudéssemos ter nossas primeiras experiências enquanto docentes na Educação Básica. Me refiro ao projeto da Residência Pedagógica, que por essas duas excelentes professoras foi batalhado e conquistado. Ter essa vivência foi, sem dúvidas, um marco em minha graduação. Me mostrou, com certeza, que devo seguir o difícil caminho que é a carreira de professor no Brasil. E por essa oportunidade que Regina e Marta nos possibilitaram, eu serei eternamente grata.

A professora Ivete devo um muito obrigada, por ter me recebido e acolhido como sua orientanda (mesmo quando estava lotada com outros alunos). Lhe agradeço por toda ajuda que me concedeu na escrita desta monografia. Trabalho este que me foi apresentado pela professora

Ana Paula Spini (durante o desenvolvimento da minha iniciação científica, e a quem agradeço profundamente pelo contato inicial), mas que não seria possível sem o auxílio e dedicação da determinada professora Ivete. A sua presença enquanto minha orientadora foi crucial para que esse trabalho de conclusão de curso fosse completo. Mas, acima de tudo, devo lhe agradecer por todos os ensinamentos acerca da vida que você me passou, os conselhos e orientações que me transmitiu. A forma como encara o ofício de professor é inspiradora, e espero um dia ter uma parcela de tua determinação e bondade para lidar da mesma forma com meus futuros alunos. Por tudo isso, eu lhe deixo um singelo obrigada. Ao mestre, com carinho.

Por fim, mas igualmente importante, o um eterno agradecimento à Yasmin Borges Guimarães Souza. Durante 4 anos dessa graduação você esteve ao meu lado, como minha namorada, mas – acima de tudo – como minha melhor amiga e companheira mais leal. Durante todos os meus surtos de ansiedade e desânimos você foi a pessoa que mais esteve comigo – quase todos os dias – me amparando e incentivando a continuar. Lembro de uma noite, em que ficou estudando ao meu lado até às 3h da manhã, apenas pra me fazer companhia enquanto eu corria contra o tempo. E é por esse motivo e outros, que você me faz querer dar o melhor de mim sempre. Por tudo isso, obrigada, Yasmin.

Mas, queria ressaltar um outro aspecto que faz você tão importante em minha vida. Com a sua paciência, encorajamento e suporte; eu consegui mostrar quem eu realmente era. Você me deu coragem para me aceitar e revelar isso a todos que conheço. E não existem palavras suficientes que possam mostrar o quão grata eu sou a você, por ter me amparado nessa conjuntura tão difícil e turbulenta que foi o momento em que me assumi. O tempo passa e os fatos se modificam constantemente, mas – o passado permanece. E você, Yasmin, sempre será a pessoa que me auxiliou durante os meus anos de graduação e auto aceitação.

Não posso afirmar com toda certeza que vamos estar juntas daqui 1,2,3,4(...) anos, mas, você sempre será essa pessoa especial que cruzou meu destino e mudou ele para sempre. Daqui há alguns anos, talvez, possamos não estar mais juntas (enquanto namoradas). Porém, espero sempre poder contar com sua amizade e companheirismo. Você foi muito importante em um momento decisivo da minha vida, e por isso sempre vou te amar. Por tudo que representa esses nossos anos juntas, eu lhe agradeço profundamente. E, por fim, obrigada por ter me permitido em sua vida.

“A História é vital para a formação da cidadania porque nos mostra que para compreender o que está acontecendo no presente é preciso entender quais foram os caminhos percorridos pela sociedade.”

Boris Fausto.

RESUMO

Esta monografia propõe investigar o *blackface* e suas relações sociais com o cinema na sociedade estadunidense dos anos finais da década de 1920, analisando como este atuou no território dos Estados Unidos; que passava por uma forte tensão social desde a introdução das políticas segregacionistas desenvolvidas na década de 1870, como as leis *Jim Crow*. O foco da pesquisa será o filme “O Cantor de *Jazz*”, do ano de 1927, sendo este, um importante longa para a indústria cinematográfica mundial – pioneiro na transição entre o cinema mudo e o cinema falado – mas, que traz para as grandes telas um elemento muito comum na cultura estadunidense do período, os menestréis *blackfaces*. Utilizando como lente de análise esse longa e seus outros produtos (como cartazes de divulgação), objetiva-se compreender como o universo cinematográfico se utiliza deste recurso; representando ou estereotipando a população negra; ressaltando assim, uma visão pejorativa acerca da comunidade afroamericana no país. Partindo do entendimento que o cinema faz parte da sociedade e atua significativamente nesta, contribuindo para a construção de ideais, valores e (pre) conceitos desta; a pesquisa pretende ainda se ocupar em investigar e interpretar o modo que diferentes espaços midiáticos estadunidenses e brasileiros receberam este longa. Como os jornais, críticas, anúncios e as fan-magazines veem o filme e as temáticas que o envolve, além – também – de examinar como abordaram o *blackface*. Ademais, será observado o modo que essas mídias trataram a inovação sonora trazida pela película, apresentando uma discussão sobre como essa novidade impactou o mundo cinematográfico brasileiro e estadunidense, abordando os efeitos e resistências a implementação deste. Por fim, pretende-se com este trabalho ampliar as discussões acerca de como é a visão do cinema *hollywoodiano* sobre as populações afroamericanas.

PALAVRAS-CHAVES: cinema, O Cantor de *Jazz*, *blackface*, representações, cinema sonoro.

ABSTRACT

This monograph proposes to investigate blackface and its social relations with cinema in American society in the late 1920s, analyzing how it acted in the United States; that was going through a strong social tension since the introduction of segregationist policies developed in the 1870s, such as the Jim Crow laws. The focus of the research will be the film "The Jazz Singer", from 1927, this being an important feature for the world film industry – pioneer in the transition between silent cinema and spoken cinema – but, which brings to the big screens a very common element in the American culture of the period, the minstrel blackfaces. Using this feature and other products as an analysis lens (such as publicity posters), the objective is to understand how the cinematic universe uses this resource; representing or stereotyping the black population; thus highlighting a pejorative view of the African-American community in the country. Starting from the understanding that cinema is part of society and acts significantly in it, contributing to the construction of ideals, values and (pre) concepts of this; the research also intends to be busy investigating and interpreting the way that different American and Brazilian media spaces received this feature. As newspapers, reviews, ads and fan-magazines see the film and the themes that surround it, as well as – also – examining how they approached blackface. Moreover, it will be observed the way these media treated the sound innovation brought by the film, presenting a discussion about how this novelty impacted the Brazilian and American film world, presenting the effects and resistances to its implementation. Finally, this paper aims to expand discussions about how Hollywood cinema's view of African-American populations is.

KEYWORDS: cinema, The Jazz Singer, blackface, representations, sound cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “ <i>The original Jim Crow</i> ”	30
Figura 2 – trajes masculinos do século XIX.....	32
Figura 3 – personagem <i>Jim Crow</i> do desenho animado da Disney “ <i>Dumbo</i> ”.....	33
Figura 4 – Tom e Jerry	34
Figura 5 – cartaz do longa <i>The Jazz Singer</i>	36
Figura 6 – frame do clipe <i>This is América</i>	37
Figura 7 – exemplo de intertítulo no longa <i>The Jazz Singer</i>	42
Figura 8 – recorte do jornal Correio da Manhã	47
Figura 9 – os trajes de Carlitos.....	49
Figura 10 – vestuário masculino inglês no século XIX.....	50
Figura 11 – cartaz do longa <i>The Jazz Singer</i>	65
Figura 12 – cartaz 2 do longa <i>The Jazz Singer</i>	65
Figura 13 – cartaz 3 do longa <i>The Jazz Singer</i>	66
Figura 14 – recorte do Jornal The Daily Times.....	67
Figura 15 – recorte do Jornal Star Tribune Sun	68
Figura 16 – recorte do Jornal The Dayton Herald.....	68
Figura 17 – cena retirada do longa <i>The Jazz Singer</i>	70
Figura 18 – fotograma do filme “ <i>The Jazz Singer</i> ”	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 – O início do século XX estadunidense: uma análise cultural e sociopolítica	24
1.1 – Compreendendo o contexto sociopolítico e cultural estadunidense do início do século XX: entre as leis segregacionistas e os minstrel show’s	25
1.2 – O <i>Jim Crow</i> através dos séculos: a reprodução do estereótipo racial em diferentes meios	29
2 – O divisor de águas: a inovação sonora em “<i>The Jazz Singer</i>” e seus opositores.....	40
2.1 – “ <i>Vocês ainda não ouviram nada</i> ”: a tecnologia de som em O Cantor de <i>Jazz</i>	41
2.2 – A beleza do silêncio: a resistência de Chaplin ao cinema sonoro.....	47
3 – O Cantor de <i>Jazz</i> e os estereótipos raciais: significados e compreensões na representação do <i>blackface</i> no cinema do século XX	56
3.1 – O cinema como fonte de saber histórico: uma revisão metodológica	57
3.2 – As representações do <i>blackface</i> na sociedade estadunidense através da ótica de O Cantor de <i>Jazz</i>	63
CONCLUSÃO.....	78
FONTES	81
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

O ano é 2016, mais especificamente 28 de fevereiro deste mesmo ano¹. No Dolby Theater, na cidade de Los Angeles está ocorrendo a maior cerimônia do cinema mundial, a entrega das premiações do Oscar, que celebra inúmeros filmes. Nos dias que antecederam esse significativo evento, notou-se que nas principais categorias dessa importante comemoração (melhor diretor, melhor ator/atriz principal e melhor ator coadjuvante) não havia a presença de homens e mulheres negros e negras indicados. Muitos bons e notáveis filmes produzidos, dirigidos e estrelados por essas pessoas não foram ao menos cogitados a terem a chance de ver seus trabalhos enaltecidos pela maior premiação do universo cinematográfico, que envolve uma grande divulgação e reconhecimento para os longas que ali são indicados.

Nomes como: Idris Elba², Will Smith³, Michael B. Jordan⁴ e Samuel L. Jackson⁵, foram simplesmente ignorados pela academia e nem se quer foram indicados pelos fantásticos trabalhos desempenhados nos filmes nomeados nas notas de rodapé abaixo. A indignação⁶ – mais do que justificada – foi geral, e um forte movimento começou a ganhar forças e notoriedade nas mídias e redes sociais, estou me referindo ao *Oscar so White* (Oscar tão branco). Uma grande manifestação alegando o quanto *Hollywood*, o Oscar e o universo cinematográfico, no geral, são racistas tomou conta das redes sociais e tocou milhões de pessoas pela triste verdade destes fatos.

Um das milhões de pessoas que foram tocadas e que ficaram incomodadas ao ver o nítido preconceito dessa grande premiação foi a que aqui escreve, e que na época era apenas uma mera aspirante à estudante do curso de História. Ver aquela situação me gerou muita inquietação e perguntas, como: “por que não temos mulheres e homens indicados nas principais categorias do Oscar? Como isso pode ser uma construção histórica que vem de décadas atrás, não sendo algo de 2016? De que maneira o cinema influencia na nossa sociedade, reforçando ou reprovando estereótipos raciais?”.

¹ Informações retiradas do site de notícias Globo.com. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/oscar/2016/noticia/2016/02/oscar-2016-acontece-neste-domingo-veja-lista-completa-de-indicacoes.html>>.

² Idris Elba se destacou pelo filme “*Beasts of no Nation*”. Chegou a ganhar o *Screen Actor Guild Awards* (SAG Awards), outra importante premiação do universo audiovisual, e que é tido – pelos especialistas da área – como o “termômetro” do Oscar.

³ Will Smith com o filme “*Um Homem entre Gigantes*”.

⁴ Michael B. Jordan por “*Creed: Nascido para Lutar*”.

⁵ Samuel L. Jackson por “*8 Odiados*”.

⁶ A indignação foi ainda mais representada pelo mestre de cerimônias daquele Oscar, Chris Rock. O comediante iniciou a noite de premiações com um discurso que trazia consigo um forte aspecto de sarcasmo em relação aos fatos que estavam ocorrendo. A cor branca de seu terno e frases como: “estou no Oscar, também conhecido como prêmio dos brancos”, marcaram sua fala, evidenciando a revolta em relação a maior premiação do cinema mundial.

A partir de uma verdadeira frustração que surgiu com essa situação do nosso presente, decidi investigar o contexto dos primórdios da presença do negro e das representações destes no cinema estadunidense, objetivando compreender melhor as relações que envolvem a questão racial e a sociedade desse período. Nos caminhos percorridos dentro na universidade e nas pesquisas realizadas deste então, topei com outra situação que me gerou tremenda inquietação, e que poderia, de certa forma, ajudar-me a compreender o racismo explícito em Hollywood.

Me refiro a transição do cinema mudo para o cinema falado, fato este que marcou a história cinematográfica, sendo uma importante mudança que ocorreu nos aspectos técnicos, trazendo uma grande novidade, que foi a presença do som nas grandes telas. O filme que marcou a história como sendo considerado o primeiro longa sonoro foi o “*The Jazz Singer*” (O Cantor de Jazz), que fez sua estreia no ano de 1927, no estado de New York.

O filme traz a história de um jovem rapaz judeu, Jakie Rabinowitz, que sonha em se tornar um grande cantor de *jazz* nos Estados Unidos, personagem este que é interpretado pela figura de Al Jolson. Seus sonhos são frustrados pela presença do pai, um cantor de sinagoga que deseja que o filho siga seus passos. Diante dessa realidade, Jakie foge de casa para conseguir realizar seus sonhos, e utilizando-se de um *blackface*, consegue atingir tal façanha.

A película aqui em questão será trabalhada como a principal fonte do trabalho que irá ser desenvolvido. Mas, não somente o longa, já que para melhor compreensão da repercussão e importância deste deve-se voltar o olhar para outras importantes fontes, como a imprensa estadunidense e brasileira; e a cartazes e pôsteres do filme. Como os periódicos vinham falando e discutindo essa importante produção cinematográfica, de modo que se mostra crucial ressaltar o valor que os jornais possuem; já que possibilitam uma nova visão de análise acerca de uma fonte como o audiovisual, um olhar que abrange a recepção e crítica deste por diferentes grupos.

A partir da leitura desses documentos podemos formular questões que serão respondidas ao longo do desenvolvimento da pesquisa proposta, tais como: de que forma os *blackfaces* foram vistos na sociedade estadunidense daquele período? De que modo sua visão pode produzir uma leitura ambígua em seus receptores? De que maneira o filme aqui citado corrobora ou luta contra a estereotipização dessa comunidade? Qual foi o tratamento dado para esse longa nos jornais dos Estados Unidos e do Brasil? Partindo dessas fontes e da análise produzida, irá se procurar iluminar o caminho sobre as questões raciais. Dúvidas essas que realizaram a função de “faísca” para a procura deste tema e destas fontes.

Uma outro fator que motivou a busca dessa temática foram os importantes textos, lidos durante a graduação, que buscavam mudar a participação das populações negras na chamada

História Oficial, que frequentemente traz estes personagens de maneira excluída e marginalizada.

Essa dura realidade vem se alterando ao longo dos últimos anos, com historiadores como Silvia Hunold Lara⁷, que se dedicam a estudar, compreender e analisar os protagonismos desses sujeitos, dando o foco merecido e necessário para eles. Desse modo, trazendo para o centro de importantes debates, as lutas históricas dessas comunidades.

Esta monografia, inspirando-se nesses novos historiadores que pesquisam tais populações – que frequentemente são marginalizadas no discurso historiográfico – irá tomar como centro de estudo a comunidade afroamericana, e como o cinema foi – continuamente – ignorando e construindo uma imagem estereotipada destes, como ocorre no inovador⁸ filme citado acima, “O Cantor de *Jazz*”.

Trazer um debate a respeito desta temática se mostra muito importante para nossa atualidade, já que hoje há uma grande discussão sobre os espaços ocupados por homens e mulheres negros e negras no cinema *hollywoodiano*. Também, em relação ao “branqueamento” do espaço cinematográfico e de uma das principais premiações de seu universo, o Oscar.

O ápice da discussão foi no ano de 2016, como dito anteriormente, quando a instituição não elegeu nenhum representante negro nas principais categorias de indicação, gerando várias discussões acerca de como o Oscar é uma “festa de homens brancos”⁹, que frequentemente marginaliza a comunidade negra em seus eventos.

Para além disso, mostra-se necessário estudar essa temática no contexto político em que estamos vivendo hoje. Para mais do que o *Oscar So White*, podemos notar o preconceito e menosprezo para com essas comunidades em várias outras situações sociais. Um destes é o (re) florescer do nazismo e do grupo “*Ku Klux Klan*” (KKK), que durante décadas se mostravam presentes de forma implícita nos Estados Unidos. E com a eleição, em 2016, do radical candidato Donald Trump, estes viram uma liberdade para expressar seus discursos de ódio contra várias minorias que se encontram no país, uma delas, a comunidade afroamericana.

⁷ Silvia Hunold Lara trabalha com temáticas como o Brasil Colonial, a escravidão, e história social do trabalho. Graduiu-se em História pela Universidade de São Paulo (1977), onde também concluiu seu doutorado em História Social (1986). É professora livre-docente e titular do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

⁸ Inovador por ser um dos primeiros filmes a usar a tecnologia sonora do *vitaphone* em sua produção, sendo parcialmente falado, como aponta Liciane Mamede. MAMEDE, Liciane Timoteo de. **A chegada do som no cinema: a expansão da indústria norte-americana e o surgimento das primeiras leis protecionistas**. Rio de Janeiro, 2012.

⁹ Trecho retirado do artigo: CARDOSO, Clarice. *Oscar de 2015: a festa do homem branco*. **Carta Capital**, 15 de janeiro de 2015. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/oscar-2015-a-festa-do-homem-branco-6769.html>>. Acesso em 28 de out. 2018.

Um dos vários exemplos que se pode citar são as manifestações que ocorreram na pacata cidade de Charlottesville, no estado da Virgínia, onde um grupo de extrema-direita se manifestou, alegando que somente as “vidas brancas importam”¹⁰, protestando contra a retirada de um dos símbolos confederados da Guerra de Secessão, a estátua do coronel Robert E. Lee¹¹, e repudiando a inserção social das camadas marginalizadas da sociedade.

Desse modo, julga-se crucial analisar e compreender como se deu esse processo de marginalização e branqueamento do cinema, como este pode reforçar ou não estereótipos raciais, mostrando-se muito importante para melhor entendermos o que ocorre na nossa sociedade hoje. E, para além disso, ressaltar a importância de se pesquisar temáticas que envolvem essas questões e esses sujeitos. Como esses grandes eventos observam a população negra e quais são os espaços ocupados hoje por esse grupo, podem ser mais bem compreendidos a partir da relação direta com o passado cinematográfico. Afinal, os preconceitos e estereótipos que hoje são amplamente declarados têm uma grande construção histórica, não são apenas uma criação do tempo presente.

Na área acadêmica, muitos são os autores que trabalham com essa temática, como Henrique Sampaio Wense no texto “A imagem do negro nos quadrinhos e nas produções audiovisuais infanto juvenis” (2015)¹², e Nobuyoshi Chinen, em sua tese de doutorado “O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescentes nos quadrinhos brasileiros” (2013)¹³. Ambos mostram como os shows *blackfaces* foram vistos na sociedade dos Estados Unidos do recorte temporal selecionado. Os dois apontam como o *blackface*, que surgiu no teatro estadunidense no século XIX nos chamados “*Minstrel show*”, criam e reforçaram um estereótipo em torno da comunidade negra, passando uma imagem que menospreza a presença dos afroamericanos, transmitindo uma noção desvalorizada destes.

Outros autores também perpassam por este tema, como as historiadoras Martha Abreu e Larissa Viana, com o texto “Lutas políticas, relações raciais e afirmações culturais no pós-abolição: os Estados Unidos em foco” (2011)¹⁴, onde mostram como se desenvolveu a

¹⁰ A frase, utilizada por um dos manifestantes em seu cartaz, faz uma referência irônica ao movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam).

¹¹ SENRA, Ricardo. “*Sou nazista, sim*”: o protesto da extrema-direita dos EUA contra negros, imigrantes, gays e judeus. **BBC**, 12 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40910927>>. Acesso em 26 de out. 2018.

¹² WENSE, Henrique Sampaio. **A imagem do negro nos quadrinhos e nas produções audiovisuais infanto juvenis**. Monografia (Graduação em Ciências da Comunicação). Universidade de Brasília, 2015.

¹³ CHINEN, Nobuyoshi. **O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescentes nos quadrinhos brasileiros**. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2013.

¹⁴ ABREU, Martha e VIANA, Larissa. Lutas políticas, relações raciais e afirmações culturais no pós-abolição: os Estados Unidos em foco. In: **Histórias das Américas: novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

discussões raciais no pós-abolição do território estadunidense, apontando de que maneira o *blackface* existe nessa sociedade fortemente racista e reforçando um estereótipo do negro que fala errado e que serve de alívio cômico para o branco, os denominados “*coons*”¹⁵, como apontado pelo autor Donald Bogle.

Entendendo isto, podemos notar que muitos trabalhos já foram realizados acerca desse tema, entretanto, ainda há muito o que se pesquisar. De modo que, a monografia que irá se desenvolver mostra-se relevante no aspecto de elucidar como o cinema também é um agente na sociedade, que atua nesta e reforça certos valores, noções e (pre) conceitos acerca de toda uma comunidade, de acordo com a perspectiva que se deseja transmitir. Assim sendo, irá se investigar essa estreita relação que o universo cinematográfico possui com as questões raciais que estavam acontecendo nos Estados Unidos das décadas de 1920 e 1930.

Pretende-se, desse modo, – além de contribuir com o debate sobre os pontos citados acima – colaborar na ampliação da discussão acerca desta temática; almejando assim – a abertura de outros campos de investigação acerca da população negra no mundo cinematográfico. Sendo este um tema que ainda não é amplamente discutido, e que merece um maior leque de abordagens no campo da História, expandindo essas questões. Ampliando estes debates, a população afroamericana poderá ser foco de estudo no âmbito historiográfico, apesar de ainda ter muito que se estudar e pesquisar para que isto continue acontecendo, não deixando que essa população seja novamente omitida e marginalizada nos discursos historiográficos.

Voltando aos autores que trabalham com essa temática no campo da historiografia, devo ressaltar que muitos destes trabalhos se tornaram referência para a monografia que irei desenvolver. Abreu e Viana possuem pesquisas de grande valor sobre a temática racial, nas quais apontam como o *blackface* exerceu um papel de discriminação e segregação nos Estados Unidos dos anos finais do século XIX e iniciais do século XX. Segundo elas, pode-se notar que a construção de tais estereótipos e preconceitos surgem no território estadunidense desde o período após a abolição da escravatura.

Tal momento foi de grande conturbação para as populações negras que se encontravam agora como libertos. Porém, o que almejava os conservadores estadunidenses era apenas garantir a emancipação para esses povos, fazendo valer e bastar apenas a liberdade, como aponta Abreu e Viana. Essa realidade tentou se modificar com o período da chamada “reconstrução radical”, que começou no ano de 1867 e foi uma vertente mais drástica do plano

¹⁵ Donald Bogle em seu livro “Toms, coons, mulattoes, mammies, & bucks: an interpretative history of blacks in American films” (1973) enumera várias representações de estereótipos no cinema estadunidense, um dos apresentados por ele é o coon, o negro brincalhão que é tido como palhaço.

de reestruturação da nação. Nesse momento se intensificou intervenções políticas e legislativas, que buscavam garantir mais cidadania e direitos aos homens e mulheres negras e negros do país¹⁶. Porém, a comunidade afroamericana ainda permanecia fortemente marginalizada politicamente.

Esse cenário também se repetiu no aspecto social e cultural, de modo que se intensificou cada vez mais o preconceito e as formas estereotipadas destes sujeitos, tratando estes como motivos e piadas e risos, ocorrendo uma grande caracterização dessa comunidade no espaço cultural dos Estados Unidos, abrindo espaço assim, para o aparecimento dos *blackfaces*.

Essa prática racista, era muito usada nos “*Ministrel show*”, espetáculos que faziam referência ao negro no “papel de bufão, do comediante tolo e desengonçado” (CHINEN, 2013, p. 47). Inicialmente, era interpretado pelos próprios atores afroamericanos, e nestes espetáculos eles dançavam, cantavam e atuavam nestes personagens, sendo essa uma forma de piada voltada para o público branco.

Contudo, o sucesso dos menestréis foi tão grande que atores brancos passaram a se maquiar para apresentarem o mesmo show, no qual

[...] artistas brancos passaram a se apresentar às plateias com o rosto pintado de preto e uma área branca ao redor da boca para exagerar o contorno dos lábios. Sob essa caracterização, o menestrel passou a representar o cômico marginal (HARRIS, 2003, p. 51) e se tornou uma imagem popular nos Estados Unidos reconhecida tanto por pessoas da elite branca quanto pela classe operária. (CHINEN, 2013, p. 47).

O uso dessa maquiagem logo passou a ser conhecida como *blackface*, e fora tão usada por atores brancos que foi comum os relatos de artistas negros que tiveram que se anunciar como “negros autênticos”, como afirma o autor Nobuyoshi Chinen, em sua tese de doutorado¹⁷.

Esses shows foram responsáveis não só por popularizar a caracterização do chamado *blackface*, como também a imagem do negro que fala errado e que serve de alívio cômico para o branco, reafirmando dessa maneira, os estereótipos e preconceitos contra o negro na sociedade estadunidense dos séculos XIX e XX, na rotulação dos “*coons*”, como já fora anteriormente citado.

Muitos trabalhos já foram realizados trabalhando com essa mesma temática, porém, ainda existe muitas outras áreas para se explorar dentro desse grande tema que é a questão racial

¹⁶ Entretanto, sabe-se que as legislações contra a participação efetiva do negro permaneceram durante décadas na sociedade dos EUA, de modo que tal situação foi se modificar – no corpo da legislação – apenas nas décadas de 1960 e 1970.

¹⁷ Que já fora citada aqui neste trabalho.

presente nos Estados Unidos do século XX, como já fora apontado anteriormente nesta monografia em questão. Assim, essa temática será mais amplamente discutida nos capítulos seguintes desta monografia.

Ao que se refere as fontes, o trabalho que será desenvolvido irá focar em – principalmente – três, sendo elas: o filme “O Cantor de *Jazz*”; a repercussão deste na imprensa estadunidense e brasileira do período em que a película fez sua estreia, 1927 e 1929 respectivamente; e a imagens de cartazes e pôsteres do longa. Para isso, deve-se ter em mente que uma metodologia específica será utilizada para realizar a análise de cada uma das fontes que serão trabalhadas, já que cada uma destas possui suas singularidades e especificidades, de modo que não devem ser abordadas perante um mesmo método.

O estudos dos periódicos, irá se basear em alguns importantes autores que debatem sobre visões metodológicas e utilização de jornais como fontes históricas, sendo o principal destes nomes a escritora Tânia de Luca¹⁸, com o texto “História dos, nos e por meio dos periódicos”¹⁹, no qual a historiadora aponta um caminho para se realizar o estudo dos documentos encontrados em jornais, ressaltando as especificidades de análise que esse possui e como melhor investiga-los, não tratando estes como uma verdade absoluta.

Já em relação as fontes imagéticas, cartazes e pôsteres do longa, será utilizado como principal referência metodológica, as importantes considerações expostas por Peter Burke²⁰ em seu livro “*Testemunha Ocular: história e imagem*”²¹, um dos grandes clássicos desse importante autor, que, além de trazer um método de análise de imagens, também ressalta – constantemente – a importância de trabalhar com este tipo de documento, que é de crucial significância para a pesquisa histórica.

Por último, mas com igual relevância, sobre a metodologia que será utilizada para se analisar “O Cantor de *Jazz*”. Tem-se, principalmente, José D’ Assunção Barros²² e Mônica

¹⁸ Tânia de Luca possui graduação, mestrado e doutorado pela Universidade de São Paulo, especializada em História Social. Atualmente é professora livre docente na Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho.

¹⁹ LUCA, Tânia Regina. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005

²⁰ Historiador e professor inglês, Peter Burke nasceu em 1937 em Stanmore. Completou seus estudos na Universidade inglesa de Oxford, tendo lecionado em outras muitas faculdades, como Cambridge e Princeton. Sua área de pesquisa é a História Cultural e os aspectos socioculturais.

²¹ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo. EDUSC, 2004.

²² José D’ Assunção Barros possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 1993. Mestrado e doutorado também na área de História pela Universidade Federal Fluminense nos anos de 1994 e 1999, respectivamente. Atualmente atua no campo de pesquisa em historiografia, metodologia da História, História Cultural, História da Arte e teoria da História.

Kornis²³, dois grandes autores brasileiros que pesquisam a relação entre História e cinema, o uso dessa importante fonte e o modo como pode ser melhor trabalhada em textos historiográficos. Observam os filmes como uma forma de representação de algo, seja a sociedade ou ideais, compreendendo o cinema como um agente em nosso contexto social e cultural, e não apenas uma forma de entretenimento. Além dos apontamentos e métodos que são elucidados pelos dois pesquisadores citados acima, será realizado – também – um trabalho de decupagem no filme, para assim aprofundar a investigação e análise deste.

A inspiração para o uso dessas fontes apareceu com a mudança que ocorreu no âmbito historiográfico durante o século XX, com o surgimento da Escola dos *Annales*²⁴, e que se consagrou na segunda metade do mesmo. A chegada deste movimento, propiciada por Marc Bloch²⁵ e Lucien Febvre²⁶, trouxe uma mudança na visão dos historiadores, que passaram a ter uma noção diferenciada sobre os estudos históricos, ampliando ainda mais as possibilidades de documentação para o historiador, instaurando uma abordagem interdisciplinar da História²⁷.

Nesse contexto, surge a possibilidade de investigação de uma nova forma de arte e entretenimento que vinha crescendo, o cinema, que agora passa a ser mais amplamente visto como fonte de análise. Suas relações com a sociedade e suas perspectivas são postas em questionamentos, e passam a ser estudadas pelos historiadores, principalmente a partir da década de 1960 e 1970, quando os estudos sobre essa área tiveram um crescimento considerável, com a terceira geração dos *Annales*.

Desse modo, introduzidas essas questões que serão discutidas nesta monografia, informo que esta possuirá 3 capítulos e uma conclusão, que estarão divididos em 2 subcapítulos – cada um. O primeiro irá abordar o contexto histórico estadunidense, objetivando discutir e apresentar como se encontrava a população afrodescendentes após o fim da Guerra Civil – conflito

²³ Mônica Almeida Kornis é formada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Seus focos de pesquisa estão na área de análise da imagem e das narrativas histórica, sendo a sua principal fonte de análise o cinema. Atualmente está atuando como docente na Fundação Getúlio Vargas (FGV).

²⁴ Sobre o movimento dos *Annales*, procurar o importante livro de Peter Burke, “*A Escola do Annales*” (1997), e/ou, o conhecido “*Apologia da História ou ofício do historiador*” (1949), por Marc Bloch. Ambos os livros trazem a nova perspectiva defendida pelos historiadores dessa linha de pensamento, e como se trabalhar com a História, que contradiz as noções propostas pela Escola Positivista do século XIX, com Langlois e Segnobia.

²⁵ O francês Marc Bloch (1886 – 1944) foi um importante historiador especialista em história medieval, tendo lecionado na Universidade de Sorbonne, na França. Durante a Segunda Guerra Mundial, Bloch foi preso e fuzilado por nazistas durante a invasão no mesmo país. Foi também um dos fundadores da revista dos *Annales*, sendo o autor do importante livro “*Apologia da História ou o ofício do historiador*” (1949), este que fora escrito em cativeiro, durante os anos em que ficou preso, e que ainda hoje é referência para historiadores interessados em fazer um Nova História.

²⁶ Lucien Febvre (1878 – 1956) foi um importante historiador francês, que ao lado de Marc Bloch fundou a revista dos *Annales*. Foi professor de história moderna na Universidade de Estrasburgo, na França.

²⁷ Contudo, se mostra necessário abrir essa nota de rodapé para explicitar que a utilização destes outros tipos de documentação foi ampliado pela Escola dos *Annales*, e não criada por esta. Antes da formação de tal escola já havia outros historiadores que trabalhavam com fontes imagéticas, por exemplo, como é o caso de Aby Warburg.

este que levou ao encerramento da escravidão institucionalizada no país. Assim, será trabalhado como esses novos cidadãos foram introduzidos naquela sociedade conservadora e fortemente racista, almejando investigar o ponto de vista social, econômico, político e cultural. Uma parte deste capítulo também será dedicada à análise de fontes imagéticas no século XX, como muitas figuras e produções reproduzem racismos e estereótipos criados nesse contexto pós-abolição.

Já o segundo capítulo, será focado em destacar e analisar a importância histórica que o longa *“The Jazz Singer”* possui, ou seja, a inovação tecnológica que este acarretou no universo cinematográfico, a ascensão do som. Por esse modo, será trabalhado as implicações e consequências que essa grande modificação causou, compreendendo melhor a passagem do cinema silencioso para o cinema falado. Será pesquisado, também, os opositores a essa inovação, mais especificamente Charles Chaplin, que durante anos se mostrou um ferrenho adversário a incorporação desta nova tecnologia. Assim, buscará compreender melhor o que é este cinema silencioso e o que foi modificado na indústria cinematográfica após *“O Cantor de Jazz”*.

Por fim, o terceiro capítulo será dedicado a análise mais extensiva das fontes citadas anteriormente. Se analisará como o cinema reforça estereótipos e como o *blackface* foi visto naquela sociedade norte-americana da década de 20 e 30, considerando que esse ato foi um ponto muito debatido nesse período e que gerou muita ambiguidade quanto ao seu uso, por supostamente trazer uma representatividade negra para os palcos. Mas, por também, ajudar a proliferar o racismo na sociedade estadunidense ao trazer a cidadãos negros como motivos de piadas e risos, vendo estes como bobos, tolos e malandros.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é compreender como as populações negras olharam para o *blackface* de Al Jolson em *“The Jazz Singer”*, o que significou de fato esse ato durante as décadas de 1920 e 1930. Porém, antes chegar a essa análise final, iremos passar por um caminho de compreensão do contexto histórico e importância que longa possui, para que assim, a pesquisa seja mais completa e o texto possua uma maior clareza ao leitor.

1 – O início do século XX estadunidense: uma análise cultural e sociopolítica

“À medida que a escravidão desaparece no tempo, o racismo se fortalece nas consciências”.

Alexis Tocqueville – A Democracia Americana

Assim como traz o título do capítulo, esse momento do trabalho será dedicado a compreender e analisar o que estava ocorrendo no contexto estadunidense nos anos que antecederam a estreia do filme *“The Jazz Singer”*, que ocorreu em 1927 – nos cinemas estadunidenses. Vale ressaltar, nessa oportunidade, o quão importante é a elaboração e contextualização do momento histórico para o ofício do historiador, para que dessa maneira, sua análise possa se desenvolver de maneira mais ampla; e também, auxilie o leitor na desenvolvimento de uma melhor leitura acerca da análise que será efetuada no decorrer do trabalho.

Esse momento do trabalho se faz importante, por muitos autores²⁸ salientarem que sim, uma parte dedicada ao estudo do contexto em que a fonte está inserida é de fato relevante para as discussões que irão se desenvolver, mostrando-se assim, necessários para quaisquer estudos na área de História. Dessa forma, o foco do trabalho historiográfico é de fato as fontes, sua análise crítica e metodológica, mas deve-se “[...] problematizá-las, discuti-las, levando em consideração o contexto em que foram produzidas, para quem se destinam e com quais objetivos foram produzidas.”²⁹

Dessa forma, será discutido nesse capítulo da monografia o contexto cultural e sociopolítico em que o longa fora produzido, buscando analisar como se encontrava a sociedade estadunidense nas duas primeiras décadas do século XX, pensando – principalmente – em como a população afroamericana estava inserida (culturalmente, politicamente e socialmente) nessa nova sociedade. Para que dessa forma, se possa compreender melhor com quais finalidades o longa fora gerado. Assim, a primeira parte desse capítulo será dedicado a apresentar, compreender e analisar o que foi o contexto em que o longa fora produzido, apresentando aos leitores a conjuntura que os cidadãos negros se encontravam após a abolição da escravidão, ainda no século XIX.

Já o segundo momento deste primeiro capítulo, será dedicado a compreensão e análise de algumas imagens produzidas e popularmente conhecidas no século XX. Através do estudo

²⁸ Como Marc Bloch e até Fernand Braudel.

²⁹ CASTANHA, André Paulo. **As fontes e a problemática da pesquisa em história da educação**. Unioste, 2004 – 2006.

destas figuras será discutido como o longa, “*The Jazz Singer*”, contribuiu para que se propagasse um determinado estereótipo acerca das comunidades negras, que fora reproduzido em muitos outros contextos e mídias audiovisuais.

1.1 – Compreendendo o contexto sociopolítico e cultural estadunidense do início do século XX: entre as leis segregacionistas e os *minstrel show’s*

Após o fim da escravidão nos Estados Unidos, a população negra vivenciou um momento de forte segregação e marginalização política e social. Apesar das várias promessas por parte dos ditos “grandes homens”³⁰, na “[...] possibilidade de inclusão dos ex-escravos e descendentes de africanos nos novos pactos e regimes políticos”³¹, ficou em aberto uma grande questão, eles foram de fatos incluídos na sociedade estadunidense? Se tornaram cidadãos?

Como mostra a bibliografia acerca da temática, muitos eram os representantes sulistas que após a Guerra Civil³² defendiam que a décima terceira emenda³³ estadunidense não deveria garantir “[...] muito mais que a própria liberdade”³⁴, compreendendo assim, que não possuir o estatuto da escravidão já era bem mais do que o necessário para a população afroamericana. Tal noção, que claramente possui um tom racista e conversador, fora defendida por muitos políticos no momento de reconstrução da nação (que compreende os anos após a abolição) e que demonstravam pouco interesse com os direitos civis dos negros, como aponta Martha Abreu³⁵ e como foi apresentado – brevemente – na introdução deste trabalho.

Dessa maneira, se desenvolveu por todo o país, uma série de leis e códigos – que apesar da abolição – constantemente aludiam ao momento em que o país passará pelos anos de

³⁰ Com essa expressão, faço referência aos homens que marcam presença em um tipo de história mais oficial, que é formulada – muitas vezes – por indivíduos em situação de poder. Como, por exemplo: governantes e representantes legais do Estado. Sobre essa temática, olhar o texto de Michel Foucault: “A história”, presente no livro “As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas, de 1966, no qual este ressalta a importância de se trabalhar com grupos sociais e documentação que vão além daquelas oficiais.

³¹ ABREU, Martha e VIANA, Larissa. Lutas políticas, relações raciais e afirmações culturais no pós-abolição: os Estados Unidos em foco. In: **Histórias das Américas: novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. P. 166

³² Conflito entre o norte e sul dos Estados Unidos, que ocorreu entre 1861 – 1865.

³³ A décima terceira emenda à constituição dos Estados Unidos foi aquele que aboliu a escravidão do país, enquanto legislação, sendo aprovada no ano de 1864.

³⁴ *Ibidem*, p. 168.

³⁵ Professora titular do instituto de História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Obteve seu doutorado em 1996, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atua em várias áreas, como: a História do Brasil, História da diáspora africana e História da escravidão (com foco nas relações raciais do século XIX e XX, o pós-abolição etc.).

escravidão. Um forte exemplo era o código negro (ou *black codes*³⁶) no estado do Mississippi, do ano de 1865, no qual era apresentada as seguintes normas:

Que todos os libertos, negros e mulatos livres neste Estado, com idade superior a dezoito anos, que se encontrarem na segunda segunda-feira em janeiro de 1866 ou depois, sem emprego ou negócios legais, ou se encontrarem ilegalmente reunidos, no dia ou durante a noite, e todas as pessoas brancas que se reúnem com libertos, negros ou mulatos livres, ou geralmente se associam a libertos, negros ou mulatos livres, em termos de igualdade, ou que vivem em adultério ou fornicação com uma mulher libertada, negro ou mulato livre, serão considerados vagabundos e, por sua condenação, serão multados em quantia não superior a, no caso de um liberto, um negro livre ou um mulato, cinquenta dólares, e um homem branco duzentos dólares, e prisão, a critério da tribunal, o negro livre não superior a dez dias e o branco não superior a seis meses.³⁷

A partir deste trecho, pode-se notar como a sociedade dos Estados Unidos – principalmente a sulista – não buscou inserir de forma correta os cidadãos estadunidenses negros após a abolição em 1865. Ao se analisar o excerto acima, se pode notar como muitas leis e decretos desse momento da história, possuíam sim, várias similaridades e questões que fazem lembrar – em muitos aspectos – o estatuto que era vigente durante a escravidão, que buscam ressaltar em todo o momento uma suposta diferença existem entre brancos e negros.

Pode-se notar isto, muito fortemente, nas penas que são impostas as pessoas negras ou brancas que tenham um relacionamento interracial. Com base neste trecho do *black codes* do estado do Mississippi, se atesta que o união entre pessoas de diferentes etnias não era apenas malvista, mas como também, um crime perante as leis de muitos estados estadunidenses.

Outro ponto que se pode notar, é como tal legislação buscava fazer com que a prisão e o cárcere se transforma-se em um novo local onde as bases da escravidão e servidão sejam novamente empregados para grande parte da população negra do país³⁸. Um outra noção que chama a atenção, é como o trabalho desenvolve um papel crucial para a determinação ou não daqueles que devem ser – mais uma vez – retidos, reafirmando a importância que esse aspecto possui nessa sociedade. Porém, a oferta de empregos e “[...] melhorias de salário preocupavam-se somente em organizar a elite da classe trabalhadora, ignorando negros, mulheres e muitos

³⁶ Uma série de leis que regulavam as participações e atividades da população negra, principalmente nos estados sulistas dos Estados Unidos. Entretanto, não implica dizer que não ocorria segregação nos estados do norte do país, que poderiam ocorrer de distintas outras maneiras, que não a legalmente como ocorria no sul.

³⁷ Tradução Livre. Disponível em: VAGRANT LAW, sec. 2. In: **Mississippi Black Codes**, 1865.

³⁸ Sobre essa temática, olhar o documentário “Décima Terceira Emenda”, de Ava DuVernay, que traz uma boa perspectiva acerca de como as prisões norte-americanas estão sendo destinadas – ainda hoje – a população negra e a reafirmação do sistema servil.

imigrantes, os quais constituíam a maioria do operariado.”³⁹, reafirmando assim, uma ideologia de superioridade masculina, branca e anglo-saxã.

Dessa forma, a sociedade buscava segregar e limitar ao máximo a participação da comunidade afroamericana, no que diz respeito ao sistema político e social do período. Para além das leis e imposições feitas pelos *black codes* – como já foram citadas acima – havia também, outras medidas tomadas e que visavam marginalizar cada vez mais tais populações, como é o caso das leis *Jim’s Crow*.

Essas legislações surgem para trazer a noção de que, apesar da população negra ser separada da comunidade branca, estes são supostamente “iguais”. Legalmente são cidadãos, mas, que devem ocupar lugares diferentes. Assim, essas leis vem para assegurar a segregação de locais dos afrodescendentes e dos caucasianos. Como aponta o autor António Cristiano Borges⁴⁰, esses códigos se referem a um grupo de leis que vigoravam

[...] entre 1865 e 1967, desde o fim da Guerra Civil à afirmação do Movimento dos Direitos Cívicos, foram promulgadas mais de 400 leis estaduais, emendas à constituição e posturas municipais que tornaram legal a segregação racial relativamente aos negros.⁴¹

Assim, partindo do pressuposto de que os cidadãos negros dos Estados Unidos eram inferiores, essas normas nascem para limitar a participação afroamericana e, dessa forma, criar uma separação entre a comunidade branca e estes.

Nesse momento, a segregação racial se mostra tão forte que se reflete até mesmo nos espaços de ônibus que estes podem ocupar ou não, todos os locais (físicos, políticos, sociais e econômicos) de atuação e participação da população negra são separados e segregados. De acordo com Borges:

Alguns Estados do Sul promulgaram leis que impuseram a segregação racial em transportes públicos, especialmente nos comboios, onde os negros tinham de se sentar numa carruagem especial, só para eles, e por isso conhecida por Jim Crow. Tal acontecia mesmo que tivessem comprado bilhetes de primeira-classe. Outros Estados promulgaram leis banindo a miscigenação de raças e até considerando crime os casamentos interraciais. Estas leis faziam notar expressamente que os negros eram tão inferiores aos brancos que qualquer

³⁹ KARNAL, L.; PURDY, S.; FERNANDES, L. F.; MORAIS, M. V. **História dos Estados Unidos**: da origem ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007. P.177.

⁴⁰ António Cristiano Borges possui mestrado em Estudos Linguísticos, obtido em 2007, pela Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras.

⁴¹ BORGES, António Cristiano. **De Jim Crow a Langston Hughes: Quando a música começou a ser outra**. Dissertação (Mestrado em Letras), Lisboa, 2007. P. 20 – 21.

tipo de mistura entre as duas raças fazia perigar a sobrevivência da superior raça branca⁴².

A partir disto, podemos notar como as normas e imposições dos *Jim's Crow* buscavam segregar a população negra nos mais diferentes espaços de atuação, tanto locais físicos e públicos (por exemplo escolas e universidades), quanto políticos – já que estes também sofriam com as práticas discriminatórias durante o exercício do voto; situação que apenas foi mudar em 1965, com a implementação da Lei dos Direitos do Voto, que buscava acabar com as diferenças raciais nos momentos de eleição.⁴³

Para além disso, pode-se afirmar que esse designativo – *Jim Crow* – fazia alusão a vários aspectos do segregacionismo, como o próprio período em si, ou as chacotas e ofensas as quais a população negra era submetida através de shows e espetáculos, como os *minstrel show's* (menestréis shows)⁴⁴, de modo que o “[...] Jim Crow tornou-se até um reconhecido gênero artístico e comercial”⁴⁵.

Como afirmam os autores Elton Dias Xavier⁴⁶ e Solange Procopio Xavier⁴⁷, no texto “Políticas de Ação Afirmativa e Relações Raciais no Brasil e nos Estados Unidos”⁴⁸, o *Jim Crow*

[...] era um apelido pejorativo usado para se referir a qualquer negro, difundido por uma canção cômica de 1832. Embora o apelido seja comumente traduzido por “Zé Ninguém”, a palavra Crow (corvo) refere-se expressamente ao fato de ser um apelido especificamente criado para os negros, até porque os “Zé Ninguém” brancos, nos Estados Unidos, são chamados de “John Doe”.

⁴² *Ibidem*, p. 22 – 23.

⁴³ Devo abrir uma nota de rodapé para falar sobre o caso de Rosa Parks, uma mulher negra que negou a ceder seu lugar a um homem branco, sendo um importante símbolo de resistência contra as absurdas leis segregacionistas dos Estados Unidos. Mostra assim, que essa população não esteve submissa durante todo o período que as leis segregacionistas vigoravam, de forma que lutaram e questionaram estas.

⁴⁴ Uma forma de entretenimento estadunidense, que surgiu em meados do século XIX. Era costumeiramente realizado por artistas brancos, que pintavam seus rostos de preto (*blackface*), afim de retratar – em tom pejorativo e racista – pessoas afroamericanas, representando estes como preguiçosos e estúpidos.

⁴⁵ ABREU; VIANA, op. Cit., p. 179.

⁴⁶ Elton Dias Xavier possui doutorado em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais, obtido em 2004 (UFMG) e doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), adquirido em 2016. Atualmente é professor titular da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Possui interesses de pesquisas nas áreas de Direitos Humanos, Desenvolvimento Social e Ciência Política.

⁴⁷ Solange Procopio possui graduação em Direito pela Universidade Estadual de Montes Claros, finalizada no ano de 2000. Obteve seu mestrado, na mesma universidade, no ano de 2006, na área de Desenvolvimento Social.

⁴⁸ XAVIER, Elton Dias; XAVIER, Solange Procopio. Políticas de Ação Afirmativa e Relações Raciais no Brasil e nos Estados Unidos. In: **Desenvolvimento em Questão**, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, n. 14, p. 43-87, 2007.

Por essa citação acima, podemos notar como o *Jim Crow* não fora somente leis e imposições colocadas pela sociedade repressora e branca dos Estados Unidos, mas que também estavam vinculadas a um outro aspecto, o cultural. Sendo assim, nesse momento, deve-se analisar esse contexto não somente do sentido sociopolítico que a população estava vivenciando, mas também – trazendo à tona – as questões culturais que o *Jim Crow* e as legislações segregacionistas impuseram para a população afroamericana no país. A forma como buscavam marginalizá-los não somente através do âmbito político e econômico, mas também na proliferação de uma imagem criada acerca dos homens e mulheres negros (as).

Tal representação a respeito dessas populações traz uma nítida estereotipização e é carregada de preconceitos que são, ainda hoje, reforçados por certas mídias e instituição. Nesse sentido, será abordado na segunda parte deste capítulo, as questões ligadas aos rótulos impostos a comunidade negra, ressaltando o modo como eles foram propagados nas mais diferentes mídias e públicos ao longo dos anos.

1.2 – O *Jim Crow* através dos séculos: a reprodução do estereótipo racial em diferentes meios

Como fora dito anteriormente, o *Jim Crow* não foi apenas um conjunto de leis que buscavam segregar os locais da população negra. Este também se mostrou como um forte estereótipo que ainda é frequentemente utilizado em nossa atual sociedade.

Por meio destes se criou em torno dos cidadãos negros, uma imagem idealizada e negativa, reforçando os ideias racistas de certos grupos que estavam (e ainda estão) no poder. Porém, deve-se ressaltar que tais rótulos não condizem com a realidade destes, sendo utilizada – novamente – como um modo de ofender e marginalizar esses indivíduos da sociedade estadunidense. Assim, não devemos cair na armadilha e crer que essas imagens, produzidas por homens brancos, representem – de forma generalizante – a população afroamericana, que se mostra bem mais rica e ampla.

Uma destas imagens produzidas com o fim de menosprezar e zombar os cidadãos negros pode ser observada na imagem que segue abaixo.

Figura 1: “*The original Jim Crow*” (O Jim Crow original – tradução livre).



Fonte: MARTÍNEZ, Héctor Llanos. As referências de ‘This is America’, o canto antirracista de Childish Gambino. In: **El País**, Brasil, 9 de maio de 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/08/cultura/1525764736_166347>. Acesso em: 7 nov. 2019.

Nessa imagem podemos ver uma representação dos impactos culturais do *Jim Crow*. Nela se pode ler: “*The original Jim Crow*” (O Jim Crow original – tradução livre), alegando para si, a primeira figura a divulgar os estereótipos propagados pelas leis *Crow*. Ela ainda é a capa da partitura da música “*Jump Jim*”, de 1832, escrita por Thomas Rice, também conhecido como “Daddy Rice”. É importante ressaltar que tal imagem circulou muito no momento que fora criada, e é – também – difundida ainda hoje. De modo que é muito propagada e causa grandes repercussões nos dias atuais

Segundo muitos autores⁴⁹, este fora um dos pioneiros na prática do *blackface* e que popularizou os shows menestréis e o *Jim Crow*, ao cantar a música “*Jump Jim*”. “O sucesso cômico do personagem era marcado por músicas e danças identificadas como típicas dos negros”⁵⁰, o que fez com o estereótipo da cultura afroamericana e a prática do *blackface* percorresse o final do século XIX e chegasse forte ao século XX, como na figura do menestrel Al Jolson.

Dessa forma, cada vez mais foi se tornando frequente a utilização de tal imagem na mídia audiovisual para representar – de modo pejorativo e como chacota – a imagem do negro. Sendo estes visto como sujeitos que possuíam práticas culturais – como a dança e as suas canções – “inferiores” pelos grupos brancos supremacistas do momento histórico estudado.

Por isso, se pode observar na imagem que o indivíduo abordado no cartaz está em uma posição tida como “estranha”, já que os menestréis buscavam trazer uma versão estereotipada, exagerada e cômica acerca das tradições culturais da população negra.

Outro detalhe que se pode observar na imagem 1 são as roupas e sapatos que este está utilizando, que aparentam estar gastas e rasgadas, remetendo a trapos, passando uma representação de que os cidadãos afroamericanos não possuíam condição de alguma utilizar trajes que não estivessem com remendos, insinuando assim, que não possuem uma mínima condição econômica. De modo que, novamente, trazem uma versão muito preconceituosa e racista acerca dessa população.

Para além de remeter a uma suposta pobreza por parte da população estadunidense negra, a figura 1 pode – também – ser interpretada como referência ao modo que essas comunidades eram tidas como precárias, e que sempre buscavam se aproximar do homem branco. Isso ocorria através, por exemplo, dos vestuário, que pode remeter as roupas utilizadas pela população caucasiana desse momento histórico.

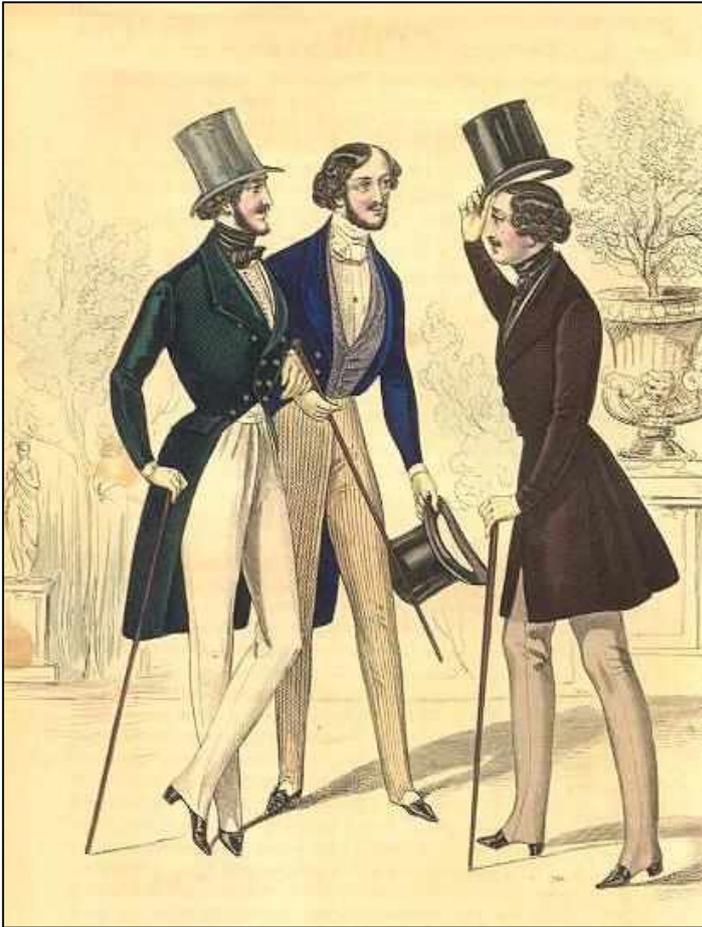
Como pode ser observado na imagem abaixo, que traz o vestuário masculino e burguês do século XIX, sendo este um “[...] conjunto específico de indumentária com: paletó, lenços, gravatas, alfinete de gravata, cartola, bigode encerado e bengala”⁵¹, que buscava transmitir elegância e – principalmente – distinção social e econômica.

⁴⁹ Como Martha Abreu, Antônio Cristiano Borges e Cassandra Waggoner.

⁵⁰ ABREU; VIANA, op. Cit., p. 179.

⁵¹ RODRIGUES, Y. W.; DIAS, L. N. C.; SOUZA, F. F. Dispositivo em design: discontinuidades do significado da bengala. **Estudos em Design | Revista (online)**. Rio de Janeiro, v. 27, p. 43 - 65, abril de 2019.

Figura 2: Trajes masculinos do século XIX.



Fonte: RODRIGUES, Y. W.; DIAS, L. N. C.; SOUZA, F. F. Dispositivo em design: discontinuidades do significado da bengala. *Estudos em Design | Revista (online)*. Rio de Janeiro, v. 27, p. 43 - 65, abril de 2019.

Porém, os negros eram tidos como uma versão inferior e barata do branco, como pode ser observado por seus trajes de baixa qualidade. Assim, a figura 1 também passa o ideal de que a população negra deseja ser identificada como tal, que almeja se aproximar dos padrões brancos e ser reconhecido com um homem caucasiano, e não mais como um sujeito negro. Dessa forma, a figura 1 busca – além de ridicularizá-los – retirar a identidade destes.

Outra particularidade da primeira imagem utilizada são as expressões faciais que o sujeito representado possui. Observa-se que este apresenta olhos arregalados e um olhar vago, que era tido por muitos brancos da época como a verdadeira representação de um homem afroamericano, sendo este visto como bobo, tolo, inocente ou até “malandro”. Um estereótipo

que Donald Bogle⁵² diz ser o do “coon”, ou “sambo” e que fora muito utilizado nesse momento para fazer se referir aos cidadãos negros como sendo preguiçosos e tolos.

Esse estereótipo do negro visto com um sujeito inferior⁵³ foi muito divulgado – como dito acima – através do século XX. Assim, se pode notar essas representações ao longo do repertório imagético deste centenário, no qual muitas imagens fazem uma clara alusão a essa figura. Principalmente entre os desenhos animados. Como nas conhecidas animações da *The Walt Disney Company* e da *Metro-Goldwyn-Mayer*, conforme pode ser visto nas imagens abaixo. É importante ressaltar que, por meio dessa observação, percebe-se como as representações possuem um forte papel influenciador em nossa sociedade, muitas vezes se sobrepondo ao real – temática que será melhor discutida nos capítulos seguintes desta monografia.

Figura 3: Personagem Jim Crow do desenho animado da Disney “Dumbo”, do ano de 1941.



Fonte: DUMBO. Título original: Dumbo. Direção: Bem Sharpsteen. Produtor: Walt Disney. Roteiro: Joe Grant. (64 min.). Estados Unidos da América: Walt Disney Company. Entertainment, 1941. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OIolNwZMtik>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

⁵² Donald Bogle é um historiador estadunidense, que pesquisa sobre negros no cinema e na televisão. Atualmente, trabalha na Universidade de Nova York.

⁵³ Estes também traziam outros estereótipos além do negro como tolo e inocente. Donald Bogle faz um grande panorama acerca deste estereótipos e nos aponta que haviam muitos outros, como o negro tido como malandro, violento, preguiçoso etc.

Figura 4: “Tom e Jerry”, de 1948.



Fonte: INCONVENIÊNCIA DE UMA TRÉGUA. Título original: The Truce Hurts. Tom e Jerry. Direção: William Hana. Produção: Rudolf Ising. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1948. 08 min. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x3iwnkh>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

As duas imagens expostas acima – figuras 3 e 4 – trazem dois desenhos animados que eram muito famosos e assistidos na década de 1940. A primeira, do desenho Dumbo, traz uma clara e nítida referência ao momento de segregação em que o país vivia no período em que fora lançado o episódio, ao denominar o líder dos corvos como Jim Crow, referenciando as leis de segregação e o gênero comercial que discriminava a população negra culturalmente e politicamente

Para além disto, os trejeito e gestos que o personagem faz remetem ao personagem da figura 1. Como nas posições das mãos, uma levanta em um ângulo de quase 90 graus e a outra apoiada na cintura. Também pela expressão em seu rosto, com um sorriso bem exagerado e os olhos arregalados, que nos passam a sensação de malícia e malandragem. Assim, a figura 3 se associa diretamente a primeira imagem, sendo mais uma ilustração que propaga racismo e os estereótipos negativos do *coon*.

Além disso, a “caracterização dos corvos que aparecem no final do filme: cantam jazz, usam gírias, são falantes (utilizando um inglês quebrado), preguiçosos, possuem sotaque

sulista”⁵⁴ e são vistos como malandros, ressaltam assim, um tipo de estereotipização da população afrodescentes⁵⁵.

Já o segundo, do desenho do Tom e Jerry, faz uma clara alusão ao blackface. Após serem atingidos por uma espécie de graxa, seus rostos ficam pretos e os lábios avermelhados, lembrando os artistas dos menestréis shows. As expressões dos três personagens em cena também nos transmite a noção de que estes são bobos e tolos, como podemos notar pelos olhares esbugalhados e as bocas inexpressivas.

Por esse modo, a aclamada animação reafirma – novamente – o *blackface* e os estereótipos raciais. Dessa maneira, o famoso desenho animado – que fora assistido por inúmeras gerações de crianças – propaga entre o público infantil uma visão racista e negativa acerca do negro, já passando para estes, essa visão distorcida sobre os cidadãos afroamericanos.

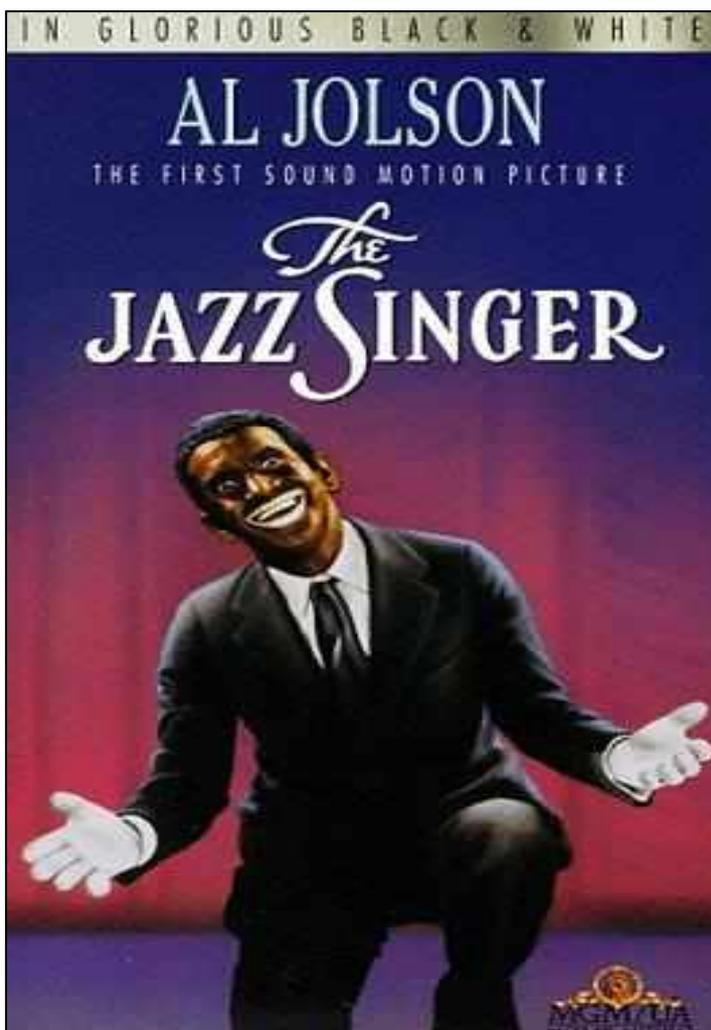
Para além dos desenhos animados, no cinema também ocorreu essa prática. Assim, como no longa que será a principal fonte desta monografia, o *The Jazz Singer*⁵⁶, que traz Al Jolson como principal estrela e possui direção de Alan Crosland.

⁵⁴ WENSE, Henrique Sampaio. **A imagem do negro nos quadrinhos e nas produções audiovisuais infanto juvenis**. Universidade de Brasília, 2015, p. 25.

⁵⁵ É importante ressaltar que a Walt Disney buscou rever essa cena de sua produção, reavaliando e refletindo que esta possui um teor racista. Desse modo, no novo *remake* em *live-action* do longa Dumbo – que foi lançado em 2019 – tal cena com cunho preconceituoso fora retirada, almejando assim, uma reparação.

⁵⁶ **CANTOR DE JAZZ, O**. Título original: *The Jazz Singer*. Direção: Alan Crosland. Produtor: Jack Warner. Roteiro: Alfred A. Cohn. 1 DVD (90 min.). Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1927.

Figura 5: Cartaz do longa *The Jazz Singer*, de 1927.



Fonte: Site Amazon. Capa do box-VHS de venda do filme. Disponível em: <<https://www.amazon.com/Jazz-Singer-VHS-Al-Jolson/dp/6302120594>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

O longa e suas questões serão melhores abordadas no desenvolvimento deste trabalho de conclusão. Entretanto, já se mostra importante – dentro da discussão em que se encontra a escrita neste momento – trazer a fonte que será trabalhada.

O cartaz traz a persona de Al Jolson no momento final do longa, em que este canta a canção “*Mammy*”. Na imagem, pode-se notar a presença do *blackface* por parte do artista judeu, que fez sua carreira justamente com uso desta prática. Sua expressão é bem exagerada e remete a da figura 1, com os olhos saltados e um olhar inocente e tolo. Assim, se nota, brevemente, o quanto estereotipada é a visão acerca da população negra neste longa.

Porém, deve-se abrir espaço na discussão para se fazer um pequeno adendo e um paralelo apresentando como esses sentidos e representações foram se transformando ao longo

dos anos. Em primeiro momento, pode-se parecer um tanto distante – já que a fonte trabalhada abaixo é do século XXI e o contexto abordado acima se encontra no século XIX e XX. Entretanto, ressaltando novamente, é importante mostrar como esses estereótipos passaram por grandes mudanças e ressignificações ao longo do tempo.

Em 2018, o músico Donald Glover⁵⁷, que também grava canções com o pseudônimo de Childish Gambino, lançou o clipe e música “*This is América*”⁵⁸, sendo esse um vídeo que circulou em inúmeros locais e atingiu muitas pessoas, causando vários debates e colocando novamente em foco a problemática racial nos Estados Unidos. A imagem que segue abaixo é um dos momentos iniciais do clipe, onde este faz uma posição que lembra em muitos aspectos (como as colocação das mãos e dos pés) a representação formulada por Daddy Rice no século XIX, como pode ser vista na figura 1. Em seguida, este atira em um homem negro que está sentado tocando violão.

Figura 6: frame do clipe “*This is América*”, de Childish Gambino.



Fonte: **ESSA É A AMÉRICA.** Título original: *This is América*. Direção: Hiro Murai. Produtor: Jason Cole, com Ibra Ake e Fam Rothstein. Roteiro: Joe Grant. (04 min.). Estados Unidos: Vevo, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY>>.

Dessa forma, se pode compreender como Glover buscou fazer uma crítica a sociedade estadunidense dos séculos passados e também da atual, ao trazer novamente a figura do *Jim*

⁵⁷ Donald McKinley Glover é um ator, roteirista e rapper estadunidense.

⁵⁸ A repercussão e as discussões apresentadas pela música foram tão grandes e impactou tantas pessoas, que chegou a ganhar o prêmio *Grammy* (a maior premiação do universo musical) de melhor canção do ano em 2019. Sendo essa, a primeira canção de *rap* a ganhar o maior prêmio da cerimônia.

Crow e apontando como a segregação racial do século XX “assassinou”, alegoricamente, a população negra. Por essa maneira, o *rapper* faz uma forte crítica ao passado e atualidade, colocando em debate novamente essas problemáticas e ressignificando uma imagem que antes era símbolo da segregação e preconceito racial. Mas, que agora adquire um novo sentido, o da crítica e até resistência contra o sistema opressor e racista dos Estados Unidos.

Para além desse significado apresentado acima, Glover também aborda muitos outros aspectos acerca da população negra no decorrer de seu vídeo. Como o massacre que ocorreu na igreja de Charleston, no ano de 2015, no qual um supremacista branco assassinou um grupo de mulheres e homens negros. Dessa forma, Glover elaborou uma obra que “[...] tem o mérito de apontar para inúmeras direções e, entre vítimas e algozes, [...], inclui os que estão fora da cena, que recebe sem filtro e em alta definição alguns fatos polêmicos que ainda acontecem nos EUA⁵⁹”, apontando para esses sujeitos e colocando-os no protagonismo de sua própria história. Assim, Glover realiza um importante trabalho de crítica a realidade vivenciada pelos cidadãos afrodescendente dos Estados Unidos.

Finalizando a discussão do primeiro momento deste trabalho, deve-se destacar uma importante visão, o da “história vista por baixo”. Apesar da forte repressão que essas populações vieram sofrendo desde a abolição da escravidão no ano de 1865, muitos outros foram aqueles que desempenharam um papel de resistência e que buscou ir contra o sistema de imposição e marginalização que estava em vigor.

O foco de discussão deste trabalho não é este, porém, ressaltar – novamente – o quanto importante é trazer novos sujeitos e novas perspectivas que durante anos foram deixadas de lado pela historiografia, como defende muitos autores, entre eles: Christopher Hill⁶⁰, Michel Foucault⁶¹ e Silvia Hunold Lara⁶².

⁵⁹ MONTEIRO, Márcio; AZAMBUJA, Patrícia. Análise cultural de produtos audiovisuais: relato de construção de protocolo teórico-metodológico. In: **Comunicação e Inovação**, USCS - Universidade Municipal de São Caetano do Sul, v. v.19, n. 41, p. [49-66], 1 dez. 2018. P. 50.

⁶⁰ Christopher Hill (1912 – 2003) foi um historiador inglês da vertente marxista, que voltou seus estudos para uma historiografia de cunho cultural e ideológico. Possui muitos trabalhos interessantes, porém, ressaltar aqui “O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a revolução inglesa de 1640”, no qual o autor traz uma perspectiva muito instigantes acerca de uma nova forma de se fazer história, sendo o da história vista por baixo.

⁶¹ Michel Foucault nasceu em 1926, na cidade de Paris e faleceu em 1984. Foi um filósofo, historiador, teórico social, filólogo, crítico literário e professor. Se destaca por trazer uma perspectiva muito interessante sobre novos sujeitos e objetos que podem e devem ser trabalhados pelos historiadores, que vão além da história tida como oficial. Desenvolve, com grande habilidade, tal noção no livro “Vigiar e Punir”, de 1975.

⁶² Silvia Hunold Lara trabalha com temáticas como o Brasil Colonial, a escravidão, e história social do trabalho. Graduiu-se em História pela Universidade de São Paulo (1977), onde também concluiu seu doutorado em História Social (1986). É professora livre-docente e titular do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Assim sendo, devo abrir um pequeno espaço dentro deste capítulo para destacar que sim, houveram aqueles que lutaram contra o sistema opressor que buscava segregá-los. Como salienta o autor Sean Purdy⁶³

Houve, entretanto, muitas contestações nos EUA. Nas últimas décadas do século XIX, surgiram movimentos sociais variados – feministas, planejadores urbanos, religiosos, sindicalistas, socialistas – criticando a falta de direitos políticos, a miséria nas cidades grandes e a concentração aguda de riqueza nas mãos dos industriais e grandes proprietários. Escritores e artistas passaram a enfatizar temas de crítica social e conflito em suas obras. Novos setores da população começaram a formular suas próprias noções de liberdade e do sonho americano.⁶⁴

Dessa forma, se nota que apesar das grandes dificuldades e abismos impostos pela sociedade estadunidense desse momento, os grupos que foram por estes marginalizados não ficaram calados e aceitaram suas determinações sem demonstrar resistência e objeções. Um grande exemplo que se pode colocar é o importante autor W.E. Du Bois, que já no início do século XX demonstrava ser um forte ativista pelas causas sociais dos negros no território estadunidense, colocando em questão e debate os problemas raciais vivenciados por esses cidadãos; e sendo assim, uma forma de resistência e combate contra um sistema discriminatório e segregacionista.

⁶³ Robert Sean Purdy é um professor doutor canadense que estuda, principalmente, a História da América – com uma ênfase maior nos Estados Unidos. Atualmente, possui vínculo como professor no departamento de história da Universidade de São Paulo (USP).

⁶⁴ KARNAL; PURDY; FERNANDES; MORAIS; op. Cit., p. 176.

2 – O divisor de águas: a inovação sonora em “*The Jazz Singer*” e seus opositores

“O cinema nasceu mudo. Afirmção audaciosa, uma vez que se por um lado o filme era mudo por não reproduzir fisicamente o som, [...], por outro, entenderemos que o cinema se pretendia sonoro mesmo enquanto mudo, por sugerir sons [...]”.

Luiz Adelmo Fernandes Manzano – O som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang

Neste segundo capítulo da monografia, se buscará um outro foco e uma nova perspectiva de análise, que difere em alguns sentidos da apresentada na primeira parte deste trabalho. Assim, o principal objetivo deste momento será a inovação que o longa de 1927 trouxe, ou seja, o som, e como este impactou a sociedade naquele momento histórico.

Antes do lançamento da película de Al Jolson, poucas foram as produções que traziam a associação de som e imagem. Muitos longas eram realizados de forma totalmente muda, com a presença apenas das tradicionais orquestras, que traziam alguns efeitos sonoros durante a exibições. Essa realidade se modificou – principalmente – com o lançamento do *talkie*⁶⁵ “*The Jazz Singer*”, que buscou inovar nesse aspecto e, pode-se dizer que de fato conseguiu, já que marcou – definitivamente – a história do cinema mundial, sendo considerado o primeiro filme falado da indústria cinematográfica, temática essa que será melhor desenvolvida no decorrer deste capítulo.

Entretanto, como qualquer novidade que surge, o som nas grandes telas enfrentou muitos opositores; desde as classes trabalhadoras dos músicos de orquestras – que foram diretamente impactados com a ascensão do som – à até os grandes nomes do cinema silencioso, como Charles Chaplin. Este que fora um dos grandes adversários a incorporação do som em seus longas, de maneira que fez o uso deste recurso apenas em 1936, no marcante clássico “Tempos Modernos”.

Por esse modo, o objetivo deste capítulo será abordar a inovação sonora que o longa, “O Cantor de *Jazz*”, causou no momento do seu lançamento, como também os seus impactos nas mais diferentes perspectivas, como a dos trabalhadores do cinema mudo e os grandes representantes deste. Assim, a primeira parte deste será focada em ressaltar essa novidade, como esse fato influenciou na bilheteria deste e a importância histórica que o filme possui.

⁶⁵ Talkies foi como ficaram conhecidos os filmes sonoros. Pode-se dizer que são produções que possuem um som sincronizado ou adicionado à imagem.

Já a segunda parte, será destinada em apresentar as oposições e resistências que Chaplin possuía na inserção da fala em suas produções, buscando compreender quais os impactos a ascensão do som causou neste.

2. 1 – “*Vocês ainda não ouviram nada*”: a tecnologia de som em *O Cantor de Jazz*

Dentro do contexto explicitado no primeiro capítulo desta monografia é que se encontra a principal fonte deste trabalho, sendo esse o filme “*The Jazz Singer*”, lançado em 1927 nos Estados Unidos e 1929 no Brasil, e que fora produzido pela *Warner Bros. Picture* em parceria com a *The Vitaphone Corporation* (uma empresa fundada pela própria Warner, com o objetivo de incorporar o som em suas produções). Tal longa fora selecionado por inúmeros motivos, como fato de este abordar e trazer o *blackface* no decorrer de seus minutos e em muitos cartazes de divulgação, sendo esse aspecto, um dos que mais marcaram a produção.

Contudo, não fora apenas por essa forte questão, mas também, pelo fato deste ser considerado, por vários autores⁶⁶, como sendo um dos primeiros filmes falados da história do cinema mundial. Como aponta o autor Rafael Eduardo Gallo⁶⁷, no texto “O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin⁶⁸”

O Cantor de Jazz não foi o primeiro experimento bem-sucedido com o som ou a fala pré-gravados em um filme (ARNOLDY, 2001: 58), mas foi tomado como marco histórico da passagem do cinema silencioso para o falado por ser o primeiro longa-metragem exibido em circuito comercial a se utilizar da fala sincronizada à imagem, além de ter sido o desencadeador do processo de estandardização dessa prática na indústria.⁶⁹

Assim, apesar de muitos afirmarem que fora o precursor dessa tecnologia – como aponta a bibliografia – se deve ressaltar que este não era cem por cento falado, de modo que se deve considera-lo como o primeiro filme parcialmente sonoro. Essa denominação é mais correta, já que ainda possui muitas características do cinema mudo em sua composição, como os intertítulos entre as falas dos personagens, as exageradas atuações nos diálogos mudos etc.

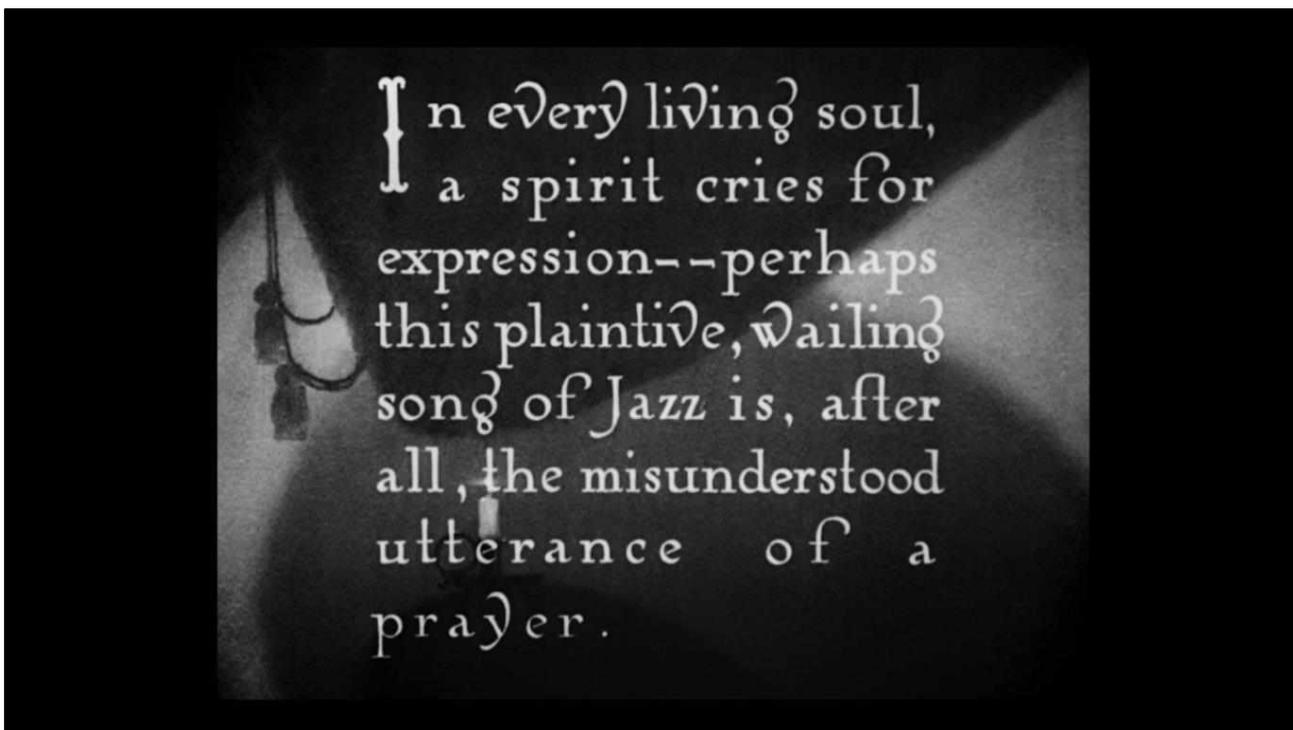
⁶⁶ Como apontam Rafael de Luna Freire e Liciane Timoteo de Mamede.

⁶⁷ Rafael Eduardo Gallo possui graduação em Música, obtida pela Universidade Estadual Paulista (UNESP - São Paulo). E possui mestrado na área de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

⁶⁸ GALLO, Rafael Eduardo. O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin. In: **Revista Novos Olhares**, Universidade de São Paulo, v. 3, ed. 2, 18 dez. 2014.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 240.

Figura 7: Exemplo de intertítulo no longa *The Jazz Singer*.



Fonte: O CANTOR DE JAZZ. Título original: *The Jazz Singer*. Direção: Alan Crosland. Produtor: Jack Warner. Roteiro: Alfred A. Cohn. 1 DVD (90 min.). Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1927.

Apesar de não ser um longa totalmente falado, ele traz muitos momentos em que se pode ouvir as vozes dos personagens, principalmente nas cenas que possuem canções – e devo ressaltar que são muitas – como a famosa “*Dirty Hands, Dirty Face*”. E é nesse momento em que Al Jolson canta tal música, em que se pode notar várias referências e analogias ao próprio cinema sonoro.

Na cena em questão, o personagem de Jolson, Jackie, está em um salão se preparando para uma apresentação e este se mostra um tanto tenso e ansioso. Antes de subir ao palco, pede boa sorte ao colega que se encontra ao seu lado, “me deseje sorte, Pal, eu certamente irei precisar”⁷⁰, e logo após se dirige ao centro do salão para sua apresentação. O público aguarda ansiosamente e existe uma certa angústia em cena, a de finalmente ouvir a voz de Al Jolson nas grandes telas do cinema. Assim, Jackie faz uma grande apresentação ao cantar “*Dirty Hands, Dirty Face*” e o público do salão vai às loucuras, porém, não se limita a isso. Logo já informa,

⁷⁰ O CANTOR DE JAZZ. Direção: Alan Crosland. Produção: Warner Brothers. Roteiro: Alfred A. Cohn, 1927. 1 DVD. Min: 18m57s.

“um momento, um momento, vocês ainda não ouviram nada”⁷¹ e já começa uma nova canção, mais animada, sendo essa “*Toot Toot Tootsie*”. E após o fim da segunda música, o público do salão se mostra ainda mais eufórico com as apresentações de Jackie.

Nesse sentido, nesta cena, podemos fazer algumas ligações entre o personagem de Jolson e o próprio cinema falado. No momento em que este pede boa sorte ao seu amigo, alegando que irá precisar, este está pedindo – na verdade – para o próprio cinema sonoro, já que esse será o primeiro momento em que se ouve a voz do ator, momento ansiosamente esperado pelo público do longa. Assim, o pedido de boa sorte é para a tecnologia de som que está sendo implantada em “O Cantor de *Jazz*”, desejando que essa seja bem-sucedida.

Um outro exemplo é quando este diz que ainda não se ouviu nada, podendo estar se referindo a própria tecnologia sonora, ou seja, o público do cinema até então não ouviu nada, ainda há muitos sons que serão apresentados no próprio *talkie* em questão e naqueles que virão após ele. A euforia do público com as canções de Jackie pode representar, também, as emoções e sentimentos dos telespectadores que foram acompanhar ao longa nos cinemas, que – muito provavelmente – se sentiram eufóricos ao ouvir a voz de Al Jolson pela primeira vez em um filme. Por essa maneira, quando o protagonista se dirige ao público ele está, na verdade, conversando com os sujeitos que se encontram nas cadeiras dos cinemas e não com os personagens em cena.

Desse modo, o fato de possuir músicas ao longo de várias sequências se mostra de grande importância, sendo uma das mais cruciais características da película, que pode ser considerada por alguns como sendo um musical, outra novidade apresentada pela produção de 1927. Esse fato gerou até um certo debate na época de lançamento deste, já que de acordo com alguns críticos o longa “*The Jazz Singer*”, não passava de um filme com algumas músicas de Al Jolson, em disco de *vitaphone*. Contudo, apesar de que “[...] na época tenham surgido questionamentos em torno do fato de ser ou não “O Cantor de *Jazz*” realmente um filme, estavam abertas as portas para um novo gênero, o musical, e para um novo momento da história do cinema.”⁷².

Assim, para Liciane Mamede⁷³, o filme se mostra de grande importância para a história do cinema mundial não apenas por trazer uma nova e importante tecnologia, mas também, por

⁷¹ *Ibidem*, min: 22m00s.

⁷² MAMEDE, Liciane Timoteo de. **A chegada do som no cinema: a expansão da indústria norte-americana e o surgimento das primeiras leis protecionistas**. Rio de Janeiro, 2012. P. 04.

⁷³ Liciane Mamede Timoteo, possui mestrados em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), obtido no ano de 2014. E em Valorização do Patrimônio Cinematográfico pela Universidade Paris. Atualmente, é doutorando na Universidade de Campinas (UNICAMP).

colocar em discussão um novo gênero, o musical, “um gênero que poderia entreter sem depender extremamente dos diálogos.⁷⁴”

Voltando a inovação sonora apresentada pelo “O Cantor de *Jazz*”; que foi essa nova tecnologia de som, utilizada através dos chamados *vitaphone*, um sistema que “[...] usava discos especiais – de maior dimensão e duração –, diferentes dos discos empregados pela indústria fonográfica.⁷⁵”. Porém, antes do lançamento do longa estrelado por Jolson, a Warner – produtora do longa de Al Jolson – já buscava novas formas de revolucionar o sistema de sonoro, eliminando as clássicas orquestras e visando assim um maior lucro.

No ano de 1926 a Warner já dava seus primeiros passos rumo a essa nova tecnologia, com o filme “Don Juan ”⁷⁶. Este trouxe a novidade de ter músicas sincronizadas com a película, que também fez uso do sistema do *vitaphone*. Contudo, diferentemente de “O Cantor de *Jazz*”, o longa de 1926 não possuía falas em sua gravação, apenas músicas e alguns efeitos de fundo – mas, que já substituíam as orquestras.

Apesar do sucesso deste *talkie* nas bilheterias dos Estados Unidos, o ganho obtido não superou os custos de sua produção, o que levou a vários questionamentos se o som seria mesmo necessário para a indústria cinematográfica⁷⁷. A situação voltou a ser favorável a incorporação do som no cinema apenas após o lançamento de “*The Jazz Singer*”, e com o significativo lucro que este obteve.

Porém, se deve ressaltar que apesar da grande importância desse momento e dessa nova tecnologia para o cinema mundial, algumas questões e problemáticas precisam ser postas em debate. A primeira que se pode elencar é a perda das vagas de trabalho dos profissionais das orquestras, que possuíam um papel muito importante durante o cinema mudo, como dito anteriormente. Tal questão merece tanto destaque, que o primeiro impulso que levou as produtoras – como a Fox e a Warner – não fora a inovação tecnológica, mas “sim economizar as grandes quantias gastas com músicas e orquestras ao vivo.⁷⁸”.

Outro fator é a questão da importação desses longas para outros países que não falam a língua inglesa, por exemplo no Brasil. Como aponta Mamede no trecho citado abaixo, essa questão era de grande preocupação entre os homens dos cinema brasileiro.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 04.

⁷⁵ FREIRE, Rafael de Luna. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e seu mercado exibidor na década de 1930. In: **Dossiê História e Audiovisual**. São Paulo, 2013, p. 39.

⁷⁶ Um filme que também fora dirigido – também – por Alan Crosland. Conta a história de um poema escrito por Lord Byron.

⁷⁷ Como é informado no próprio site da Warner Bros. Disponível em: <<https://www.warnerbros.com/news/articles/2018/04/20/wb-sows-talkie-seeds/>>. Acesso em 21 de janeiro de 2020.

⁷⁸ MAMEDE, op. Cit., p. 03.

Em um dos artigos dedicados às especulações sobre as mudanças acarretadas pela chegada do som ao cinema, Arthur Coelho, brasileiro, funcionário da Paramount em Nova York, relata, em setembro de 1927, sua preocupação em relação ao impacto que a entrada de filmes falados em inglês poderia trazer ao mercado brasileiro. Preocupava-lhe, em particular, o ‘perigo da desnacionalização’.⁷⁹

Como continua a nos apresentar Mamede, no ano de 1928 Mario Behring – que era um dos principais editores da revista *Cinearte* – traz o posicionamento oficial da revista acerca da nova tecnologia sonora.

Segundo ele, o cinema estaria próximo de perder sua internacionalidade e, como o público brasileiro provavelmente não iria ao cinema para ouvir obras faladas em inglês, sua conclusão é de que continuaríamos a importar apenas filmes silenciosos até que a indústria cinematográfica brasileira se desenvolvesse o suficiente para ocupar o mercado com seus próprios filmes.⁸⁰

Todavia, deve-se apontar que Behring estava equivocado em sua afirmação e os filmes falados se mostraram um verdadeiro sucesso nas bilheterias brasileiras. Como apontam alguns jornais nacionais⁸¹ da época e a própria revista *Cinearte*, o filme – que fez sua estreia em 1929 em terras brasileiras – obteve um bom lucro com o público do país, apesar da problemática da linguagem.

A revista traz o longa como um dos poucos filmes do período histórico estudado a obter mais de um milhão de dólares. “O Cantor de Jazz, de Al Jolson para a Warner, que produziu a respeitável cifra de cinco milhões!⁸²”, que é uma grande bilheteria para os parâmetros do contexto, podendo ser considerado um *blockbuster*⁸³ da época. Ainda mais comparado – por exemplo – com o “Os Quatro Cavalheiros do Apocalipse”, que arrecadou um valor de 4 milhões de dólares, como é apresentada na reportagem citada na nota de rodapé 82.

Para além disto, muitos são os jornais – como *O Paiz*, *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* – que constantemente trazem reportagens enaltecendo o longa, afirmando que este fora um sucesso de crítica nos Estados Unidos e Europa. “Nos Estados Unidos, e nas cidades europeias, onde foi exibido – ‘O Cantor de Jazz’ obteve uma verdadeira consagração [...]”.⁸⁴

⁷⁹ *Ibidem*, p. 02.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 02.

⁸¹ Como o *Correio da Manhã*.

⁸² “Films que já produziram mais de um milhão de dollars”. *Cinearte*. N° 00398, 01 de setembro de 1934, p. 28. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/16962>>. Acesso em: outubro de 2019.

⁸³ Um filme considerado muito popular e que tenha um grande sucesso financeiro.

⁸⁴ “‘O Cantor de Jazz’ no dia 16, no Pathé Palace”. *O Paiz*. N° 16489, 12 de dezembro de 1929, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/40752>. Acesso em: outubro de 2019.

Porém, como aponta Tânia de Luca⁸⁵, tudo o que está impresso nas páginas de um jornal é determinado por certos interesses daqueles que detêm o poder sobre o que será publicado ou não. O modo como este será escrito, quais palavras usar, qual ponto de vista irá ser favorecido e qual será esquecido são aspectos que interferem diretamente na construção de um jornal; dessa maneira “[...] a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público⁸⁶”. Assim, os vários jornais que trazem notícias que elogiam e enaltecem o filme podem estar fazendo a divulgação deste para atender as demandas comerciais da indústria cinematográfica, e assim, suprir também as suas necessidades.

Encerrando o primeiro momento deste segundo capítulo da monografia, devo ressaltar novamente que – apesar das questões e problemas elencados acima – o filme aqui abordado trouxe de fato uma grande importância para a história do cinema mundial. De maneira que, “a novidade da fala era claramente um dos principais chamativos do filme [...]”⁸⁷. O que pode justificar o grande público que este obteve, já que apenas nos Estados Unidos fez mais de 2 milhões de dólares para a produtora Warner⁸⁸, o que chega a ser seis vezes mais que o seu custo.

Devo destacar o papel que a imprensa possui no maior rendimento do filme, devido a ampla divulgação, o que popularizou em muitos sentidos o longa e a sua inovação. A imagem abaixo traz um recorte de jornal, que aponta como os periódicos buscavam ressaltar a grande novidade que era a incrementação do som. Note, que nesse anúncio o *blackface* de Jolson já se mostra presente, o que era muito comum nos cartazes de divulgação do filme, temática que será aprofundada no capítulo seguinte.

⁸⁵ Uma pequena apresentação da autora pode ser encontrada na nota de rodapé número 18, da Introdução.

⁸⁶ LUCA, Tânia Regina. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. P. 139.

⁸⁷ GALLO, op. Cit., p. 240.

⁸⁸ Informações retiradas do livro: TAYLOR, Deems. **The pictorial history of the movies**. New York: [s. n.], 1943, p. 202.

Figura 8: recorte do jornal Correio da Manhã, do dia 13 de dezembro de 1929



Fonte: Correio da Manhã. N° 10724, 13 de dezembro de 1929, p. 09. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_03/43502>. Acesso em: outubro de 2019.

A partir do recorte acima, que se repete em outros jornais como O Paiz, pode-se perceber como a imprensa buscou ajudar na divulgação do longa e da nova tecnologia sonora, ao trazer a Warner como a “marca-leader do cinema sonoro⁸⁹”. O que com certeza foi um dos pontos que colaboraram para que bilheteria deste aumentasse. Porém, não se deve negar a importância que a voz de Al Jolson possuía ao cantar versos como “my little mammy” e como este atraía o público para as salas de cinema, marcando os sujeitos que tiveram sua primeira experiência sonora assistindo a um filme.

2.2 – A beleza do silêncio: a resistência de Chaplin ao cinema sonoro

Um elemento muito comum no cinema atual é o som. Hoje, com as grandes tecnologias de efeitos gráficos, sonoros etc., é difícil imaginarmos uma produção cinematográfica que não faça uso desse importante recurso. Contudo, em uma sociedade que nunca havia passado pela experiência de ouvir a voz dos personagens nas grandes telas, a ascensão sonora causou vários transtornos e controvérsias, que nesse momento histórico eram colocados em destaque, principalmente, pela classe artística daqueles que produziam o cinema mudo.

Assim, muitos foram os opositores a essa incorporação, várias justificativas e argumentos se revelaram nesse momento, como a já citada acima – que se relaciona com o aspecto do trabalho dos músicos das orquestras – mencionada na primeira parte deste capítulo. Mas, muitos outros aspectos foram os colocados por aqueles que se mostravam contrários aos

⁸⁹ **Correio da Manhã.** N° 10724, 13 de dezembro de 1929, p. 09. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_03/43502>. Acesso em: outubro de 2019.

talkies, como as questões ligadas a arte do cinema silencioso. Nesse momento, vamos nos debruçar acerca desses argumentos e como Charles Chaplin, um símbolo do cinema silencioso, se posicionava diante desta nova realidade tecnológica iniciada após “O Cantor de *Jazz*”.

Charles Spencer Chaplin nasceu na Inglaterra no ano de 1889, mais especificamente na cidade de Londres. Desde jovem, este já demonstrava ter tendências para o meio artístico, se apresentando nos palcos a partir dos 5 anos de idade – como nos mostra a autora Ingrid Lima Kuerten⁹⁰, no texto “Never mind the words! A crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em ‘Modern Times’”⁹¹. Assim, se iniciou a carreira da mais importante figura ligada a indústria do cinema silencioso.

Durante esse momento inicial da vida profissional de Chaplin, o cinema ainda não possuía o mesmo sentido e aspecto que obteve em meados do século XX. De acordo com Kuerten (2016, p. 22, *apud* CLARET, 2002, p. 29 – 47):

As produções ainda eram bastante curtas, não se estendendo muito. os filmes ainda eram curtos (máximo de 10 minutos), pois não se acreditava que o público teria paciência para assistir algo de maior duração. Os longas-metragens chegam ao público gradativamente, tendo no início a média de 30 minutos de duração, chegando a 80 ou 90 minutos nos anos 1920⁹².

E é nesse sentido que surge a persona de Chaplin, em um meio onde o cinema estava em ascensão, mas que ainda causava certa insegurança sobre sua função enquanto entretenimento de longa duração.

Contudo, Chaplin sempre acreditou no poder do cinema e em como este podia ser um divertimento, mas – também – um veículo de propagação de ideais, trazendo discussões profundas sobre a sociedade. Nesse sentido, buscou trazer um novo sentido e aspecto com suas interpretações e direções, e surge – nesse contexto – o mais importante dos personagens criado pelo mestre do silêncio, o “*Tramp*”, ou no português “Vagabundo” – que também ficou conhecido pelo nome de “Carlitos”. Tal protagonista foi criado por Chaplin afim de que este levasse um sentimento de estranheza ao telespectador, causando um certo impacto nestes. Por essa razão, Chaplin elaborou o vestuário do personagem da seguinte maneira:

[...] as calças eram muito largas, o paletó apertado, uma bengala de bambu servia para atribuir-lhe uma irônica pomposidade em meio à sua miséria [...]

⁹⁰ Ingrid Lima Kuerten possui formação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), título obtido no ano de 2016. Seu foco de pesquisa é na área de história moderna e contemporânea.

⁹¹ KUERTEN, Ingrid Lima. “Never mind the words!” A crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em *Modern Times*. Monografia (Graduação - História). Florianópolis, 2016.

⁹² Como é o caso de “O Cantor de *Jazz*”, que possui cerca de 1 hora e 36 minutos de duração.

seus sapatos eram bastante grandes e velhos, os pés ficavam sempre entreabertos e o chapéu coco era um modismo da época, usado habitualmente.⁹³

E como podemos observar na imagem abaixo, tal personagem de Chaplin era composto pelos elementos elencados na citação acima. Nela podemos notar, também, outras características; como: as trajes se mostrarem um tanto sujos e gastos, e que existe uma série de semelhanças entre as vestimentas usadas por Carlitos e os vestuários dos chamados “*gentleman*” (cavalheiros), do século XIX na Inglaterra, como pode ser observado ao comparar a imagem abaixo com a Figura 10.

Figura 9: os trajes de Carlitos.



Fonte: DHALIWAL, Ranjit. Looking back: Charlie Chaplin – in pictures. In: **The Guardian**, Londres, 13 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/news/gallery/2014/feb/13/looking-back-charlie-chaplin-in-pictures>>. Acesso em: 10 de fev. de 2020.

⁹³ SANCHES, Everton Luis. “**Charles Chaplin: confrontos e intersecções com seu tempo**”. Dissertação (Mestrado em História). UNESP: Franca, 2003, p. 46.

Figura 10: vestuário masculino inglês no século XIX.



Fonte: O SENTINELA. Honra Masculina (Parte III: A Era Vitoriana e o Desenvolvimento do Código de Honra Estoico-Cristão). In: **O Sentinela Mídia Crítica e Independente**. 29 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.osentinela.org/andre/honra-masculina-parte-iii-a-era-vitoriana-e-o-desenvolvimento-do-codigo-de-honra-estoico-cristao/>> . Acesso em: 10 de fev. de 2020.

Por meio desta comparação entre as duas figuras acima, podemos notar uma série de semelhanças nítidas entre as roupas usadas por Carlitos e os aristocratas ingleses do século XIX. O clássico chapéu coco, os ternos, o bigode e a bengala eram características que sempre se mostravam presentes nas vestimentas dos homens ingleses. Entretanto, deve-se ressaltar que existe uma clara diferença entre os trajes de Carlitos e dos *gentleman*.

Essa distinção ocorre ao se notar que a bengala usada pelo personagem de Chaplin é de bambu e suas roupas se aparentam velhas, sujas e grandes – como se estas não fossem adequadas para aquele indivíduo – e assim, elas causam uma grande sensação de estranhamento no público que assiste ao Vagabundo.

A escolha de trajes de Chaplin, para seu mais famoso papel, não foi aleatória e sem motivação, muito pelo contrário. Como foi mostrado no capítulo anterior desta monografia,

com o *Daddy Rice* e *Jim Crow*⁹⁴, as vestimentas podem representar uma série de questões e opiniões, desde políticas à até sociais. Sendo assim, quando figuras públicas utilizam elementos muito comuns e cotidianos – como são as roupas – para fazerem críticas e questionamentos, eles estão se posicionando como sujeitos atuantes em nossa sociedade. Com Chaplin não seria diferente, a escolha desta composição de vestuário para Carlitos traz consigo uma carga de críticas que o criador deseja fazer a sociedade, principalmente a inglesa.

Como aponta o autor Everton Luis Sanches⁹⁵:

[...] suas roupas e sapatos velhos, a posição de pés, que é igualmente usada pelos bailarinos, a calça larga e paletó apertado, além da bengala inútil e do bigodinho pitoresco construíram um vagabundo pouco comum. A bem da verdade, esses recursos forjaram um atributo de nobreza ao Carlitos/Vagabundo. Era uma sátira do chamado “herói burguês” vitoriano e propunha o desafio de um sujeito sem nome, raízes, títulos ou posses misturar-se a uma sociedade composta de valores que lhe eram estranhos – ou, até mesmo, incompatíveis.⁹⁶

Desse modo, a escolha de trajes por parte de Chaplin representa um posicionamento social e político ao momento histórico em que este vivia. Analisando o contexto em que estava inserido, Chaplin traz sua opinião através de seu mais famoso personagem, utilizando seus trajes e gesticulações como argumentos para reforçar seu pensamento.

Assim, por meio destas sátiras, este personagem se torna mundialmente famoso e faz com o público que o assiste – principalmente as classes mais baixas – se reconheçam e vejam nele pontos em comum. Carlitos “tornou-se uma representação da angústia predominante naquele tempo e provocou a empatia geral daqueles que puderam vê-lo em ação na telona.”⁹⁷

Para além destas críticas sociais e políticas que podemos notar – nitidamente – na figura de Carlitos, observar que este personagem também foi veículo para propagar um outro importante posicionamento do mestre do cinema silencioso. Estou me referindo a sua posição contrária a incorporação do som na sétima arte. E agora, após explanar um pouco sobre Chaplin e Carlitos, irei me dedicar a falar sobre a aversão que este possuía em relação a inserção do som em suas produções.

⁹⁴ Para relembrar, olhar nas páginas 30 e 31 no capítulo I.

⁹⁵ Possui graduação em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), título obtido em 1999. Mestrado e doutorado – também em História – e concluído na mesma universidade, respectivamente nos anos de 2003 e 2008. Seu foco de pesquisa é em História Moderna e Contemporânea, voltado para as seguintes temáticas: história cultural, história do cinema e teatro, os significados da obra de Charles Chaplin etc.

⁹⁶ SANCHES, Everton Luis. “**Charles Chaplin: confrontos e intersecções com seu tempo**”. Dissertação (Mestrado em História). UNESP: Franca, 2003, p. 46.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 47.

Sendo um dos grandes símbolos da arte do cinema não falado, Chaplin se mostrou relutante em muitos momentos a incorporação do artifício sonoro em suas produções. Porém, como era praxe nos filmes mudos, o som se mostrava presente em suas produções; contudo, por meio das músicas de fundo durante os intertextos – como dito anteriormente – e, através de alguns efeitos sonoros que compunham a cena e colaboravam na construção artística desta.

Um exemplo que se pode citar são os sons das máquinas em “Tempos Modernos”⁹⁸ (1936), clássico do mestre a pantomima, e no qual se pode ouvir pela primeira vez a voz de Carlitos. Contudo, muitos o consideram como um filme mudo, por este ser em sua grande maioria silencioso e que ainda utiliza o recurso dos intertextos para expressar as falas dos personagens. Também não a ocorre a presença da voz de Chaplin logo no início, criando assim, uma expectativa sobre como seria a cena em que esse marco iria acontecer.

Os únicos sons presentes nos primeiros momentos do longa são os das máquinas da fábrica e a voz do dono desta, que se mostra bastante mecânica e até metálica. Passa a noção de que este não é de fato um ser humano e sim um robô, que apenas que se preocupa com os ganhos da empresa e a sua maior produção, aumentando constantemente a velocidade das máquinas e exigindo o máximo de seus funcionários, em um ato desumano. E essa crítica é uma das várias feitas por Chaplin ao longo do filme.

“Tempos Modernos” é um dos maiores clássicos de Chaplin e se mostra repleto de críticas sociais e políticas, principalmente com a nova vida moderna que estava se formando com o início do século XX, com a concretização das Revoluções Industriais iniciadas durante o século XVIII. Tal posição se mostra, maiormente, nos primeiros momentos do longa, onde este – de uma forma bem irônica e humorada – apresenta os malefícios que uma rotina de trabalho na fábrica causa no proletariado, sendo a alienação um destes efeitos contrários.

Assim, Chaplin crítica o sistema capitalista, que se baseia na exploração da mão-de-obra, utilizando da sátira para questionar a industrialização e, principalmente, o sistema de produção em massa que é o fordismo⁹⁹. Por meio do humor, “Chaplin expõe as mazelas resultantes de um sistema econômico utilitarista, pragmático e impessoal mostrando o drama que se abatia nas massas populares.¹⁰⁰”.

⁹⁸ **TEMPOS MODERNOS**. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin, 1936.

⁹⁹ Fordismo se refere a uma forma de sistema de produção em massa, que fora criada em 1914 por Henry Ford, o fundador das indústrias Ford. Tal sistema buscou uma outra forma de administração da fábrica, se baseando na linha de produção formulada pelo mesmo.

¹⁰⁰ NUNES, Josival. Especial Chaplin: Tempos Modernos. In: **Cabine Cultural**. 2014. Disponível em: <<http://cabinecultural.com/2014/05/19/especial-chaplin-tempos-modernos/>>. Acesso em 11 de abril de 2020.

Entretanto, dentre as várias críticas feitas por Chaplin ao longo desse clássico, a que será analisada nesse momento da monografia se refere a uma bem menos conhecida e estudada. Ela se encontra nos minutos 1h17m50s e 1h23m00s, onde Chaplin apresenta sua visão sobre o cinema sonoro. Mas, também é – propositalmente – o momento em que este se rende a esta tecnologia e mostra ao mundo, pela primeira vez, a sua tão esperada voz em uma grande produção cinematográfica.

Nesta cena em questão, já na parte final do filme, Vagabundo se encontra em um café¹⁰¹, no qual ele está trabalhando e onde ocorrem apresentações de dança e canto. Após muitas confusões e trapalhadas por ele causadas, o dono do estabelecimento o coloca em um xeque-mate, lhe dizendo “*I hope you can sing*”¹⁰² (“eu espero que saiba cantar”, em uma tradução livre”). *Tramp* então retira do bolso do paletó um papel com a letra de uma música e passa a ensaiar com *The Gamin* (ou Ellen Peterson), personagem de Paulette Goddard e que protagoniza o longa ao lado de Chaplin.

Durante o ensaio, Vagabundo se mostra nervoso e constantemente esquece a letra, “*I forget the words*”¹⁰³ (“esqueci a letra”, em tradução livre). *Gamin* então começa a fazer uma espécie de “cola” na manga de seu paletó, escrevendo a letra da canção para que assim ele não se esqueça. Vagabundo, por sua vez, parece mais seguro e começa a ensaiar novamente. Contudo, o dono do local volta à cena e impõe que *Tramp* entre logo no palco e se apresente. Nesse momento ele vai até o palco e começa uma espécie de dança, onde gesticula bastante e valoriza as expressões faciais, assim como era de costume no cinema silencioso.

Em um primeiro momento Vagabundo se mostra seguro, porém, essa confiança logo vai embora e dá espaço a uma ansiedade e aflição, já que este não parece se lembrar da letra da canção e por ter pedido a “cola” que sua parceira havia feito. O personagem continua mantendo os passos com os quais iniciou a apresentação, mas frequentemente realizando o movimento de estar olhando algo em seu pulso, a “cola” que perdeu ou talvez um relógio. O público do café que acompanha a apresentação também se mostra impaciente com a hesitação de Vagabundo ao cantar. Este, então, se mostra bem preocupado e recorre a *Gamin* com o olhar e um gesto – que nos informa no subtexto – que ele não sabe o que está de fato fazendo. *Gamin* então lhe responde “*Sing! Never minds the words*”¹⁰⁴ (“cante! Não importa a letra”, em tradução livre).

¹⁰¹ Como é nomeado no próprio filme.

¹⁰² **TEMPOS MODERNOS**. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin, 1936. Min: 1h17m18s.

¹⁰³ *Ibidem*, min: 1h18m21s.

¹⁰⁴ *Ibidem*, min: 1h20m03s.

Assim, Vagabundo levanta as duas mãos com a palma aberta na altura do peito – como se estivesse pedindo calma ao público do estabelecimento – e logo após esse movimento este finalmente solta a voz e se escuta, pela primeira vez no cinema, a voz de Chaplin. Contudo, a música que este canta não é a que estava ensaiando anteriormente, a “*Titine*”¹⁰⁵, mas sim uma versão desta. Se constitui de uma “mistura absolutamente ininteligível de expressões do francês, italiano, inglês e outras palavras e onomatopeias sem sentido.”¹⁰⁶. Vagabundo também utiliza o recurso gestual e visual, a pantomima, para arrancar gargalhadas da plateia, remetendo ao cinema silencioso. Logo após esse momento, *Tramp* é bastante aplaudido pelo público e até recebe grandes elogios do dono do estabelecimento, que ainda lhe oferece um emprego como artista.

Essa cena em específico diz muito sobre Chaplin e sua relação com o cinema falado, não apenas por ser a primeira vez em que este fala nas grandes telas. Toda a construção dela e os gestos que o Vagabundo faz durante sua apresentação, se mostra como uma grande crítica ao domínio cada vez maior do som, em detrimento do silêncio. Começando com a primeira parte da cena, a pressão feita pelo dono estabelecimento para que *Tramp* cantasse; pode-se compreendê-la como a coerção que a sociedade e a indústria cinematográfica colocava sobre Chaplin, ao coagi-lo a fazer uma produção que tivesse a presença do som e de falas ditas pelos personagens. Além do mais, levando em consideração que o primeiro *talkie*, “O Cantor de Jazz”, havia feito sua estreia a mais de 9 anos antes de “Tempos Modernos”.

Em seguida, a insegurança de *Tramp* durante o ensaio logo antes se de sua apresentação. Este não se mostrava seguro em usar sua voz na frente de um grande público e seu nervosismo levou com que este esquecesse a letra da canção. E assim se sentia Chaplin em usar o som em suas produções, inseguro e incerto. Também crítica e ironiza o fato de que agora os novos atores deveriam decorar as suas falas, estando sujeitos ao fato de esquece-las e passar por certas situações constrangedoras.

Seguindo a cena descrita acima, o personagem de Charles Chaplin entra no palco e nesse instante pode-se notar outra crítica satirizando a maior ampliação do som entre os filmes. Em um primeiro momento Carlitos faz uso da pantomima para prender a atenção do público, o antigo recurso que estava caindo em desuso com a ascensão sonora. Contudo, o próprio personagem e o público se mostram impaciente com a demora que este leva para cantar, representando a pressa e a ansiedade dos telespectadores em ouvir a voz de Chaplin. *Tramp*, ou

¹⁰⁵ Música que iria cantar inicialmente e que estava ensaiando com *Gamin*.

¹⁰⁶ GALLO, Rafael Eduardo. O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin. In: **Revista Novos Olhares**, Universidade de São Paulo, v. 3, ed. 2, 18 dez. 2014. P. 245.

nessa situação o próprio Chaplin, pedem calma e um pouco mais de paciência ao público que se mostra aflito em ouvir sua voz. E é nesse momento que a personagem de Paulette Goddard diz as seguintes palavras: “cante, não importa a letra”. E assim, Chaplin nos apresenta sua maior crítica ao cinema sonoro, cantando uma música que não possui sentido, sendo apenas onomatopeias. E para além disso, este mantém a atenção da plateia utilizando como principal recurso a pantomima, que leva o público – em cena e fora dela – as gargalhadas, voltando novamente ao cinema mudo.

Desse modo, a mensagem que mestre do silêncio quis transmitir com tal momento é a de que o significado das palavras não importam, mas sim, o recurso gestual e visual – que foi o que de fato prendeu a atenção do público e lhe rendeu elogios. Desse modo, Chaplin declara seu posicionamento contrário à ascensão do som na indústria cinematográfica e que apenas se utilizou deste recurso por uma pressão imposta pelo próprio público e por seus colegas de tela. Este reafirma assim, o poder da pantomima e satiriza – de maneira bem cômica e direta – a importância que as falas podem ter em um filme.

E enfim, se ouve pela primeira vez a voz de Chaplin, justamente com uma canção – como em “O Cantor de Jazz”. As obras que se sucedem após “Tempos Modernos”, como “O Grande Ditador” (1940) já contam o recurso do som, onde o próprio Chaplin diz suas falas. Entretanto, algo que se deve ser observado é que em nenhum de seus subsequentes filmes o personagem mais famoso de Chaplin, o Vagabundo, irá retornar. “A previsão de Chaplin, nesse caso, estava correta: a partir do momento em que o Vagabundo tivesse voz, seu fim teria chegado.¹⁰⁷”

¹⁰⁷ GALLO, Rafael Eduardo. O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin. In: **Revista Novos Olhares**, Universidade de São Paulo, v. 3, ed. 2, 18 dez. 2014. P. 245.

3 – O Cantor de *Jazz* e os estereótipos raciais: significados e compreensões na representação do *blackface* no cinema do século XX

“O Cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um meio de representação. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme.”

José D’Assunção Barros – Cinema e História: as funções do cinema como agente, fonte e representação da História

Por fim, chegamos ao último capítulo desta monografia. Relembrando brevemente o que foi explanado no primeiro momento, podemos recapitular que foi abordado o contexto histórico estadunidense nos anos iniciais do século XX, trazendo uma análise sociopolítica e cultural acerca do momento histórico em que se encontra a principal fonte deste trabalho (o longa “*The Jazz Singer*”); e – também – foi abordado a trajetória histórica dos estereótipos raciais ao longo dos anos, apontando que estes vem sofrendo uma mudança com o passar das décadas, ou seja, estão em constante ressignificação.

Posso adiantar aos leitores, que essa última informação sobre o capítulo 1, se mostra de grande importância para embasar e reforçar o principal argumento que será defendido no decorrer da terceira parte deste trabalho. Ao concluir a primeira etapa afirmando que ocorrem ressignificações e mudanças na visão dos estereótipos raciais nos Estados Unidos (e também em muitas outras partes do mundo, como o Brasil), podemos compreender que os aspectos culturais de uma sociedade não estão em uma inércia.

Porém, muito pelo contrário, estão em constante mudanças e disputas, o que altera seus sentidos e noções diante do corpo social, de acordo – é claro – com o contexto histórico que é vivenciado e as disputas sociais, políticas e culturais que estão sendo postas pelos grupos de poder e resistência. Assimilar este argumento iniciado durante o primeiro capítulo se mostra importante para que assim o leitor compreenda – com mais clareza – o principal ponto que será elucidado neste momento, especialmente na segunda parte.

Após ter abordado outros pontos importantes acerca do filme (como o contexto histórico e a inovação tecnológica deste), será analisado – de forma mais aprofundada – a fonte em si, trazendo alguns importantes apontamentos e reflexões acerca dela. Além dos trechos do longa, também serão utilizadas outras fontes, que possuem uma importância igualmente crucial para

o desenvolvimento deste terceiro capítulo. São elas: os cartazes de divulgação do filmes e recortes de jornais/revistas, que também promovem o longa e que trazem importantes informações sobre a recepção do público.

Para além destes documentos citados anteriormente, se usará também uma fonte secundária¹⁰⁸, que é de fundamental importância para a melhor argumentação na segunda parte deste terceiro capítulo. Me refiro a um recorte de jornal que apenas foi encontrado em um outro trabalho que aborda questões acerca do “*The Jazz Singer*”. Apesar de muitos esforços para se localizar a fonte original, a dificuldade de acesso aos bancos de dados e arquivos de jornais dos Estados Unidos impediu que tal recorte fosse encontrado.

Como é conhecido pelos colegas historiadores, muitas vezes um documento crucial para a pesquisa pode não ser encontrado e com isso devemos pensar em outras maneiras de se contornar a situação. A solução achada aqui foi a utilização de uma fonte secundária, que apesar de limitar em partes nossa análise, nesse contexto pode contribuir em muitos sentidos para argumentação que será desenvolvida. Enfim, essa questão será novamente tratada na segunda e última parte do capítulo.

Já em relação ao primeiro momento, se mostra relevante realizar uma discussão elucidando as metodologias de análises das fontes. Primeiramente abordando a pesquisa acerca das imagens, como serão trabalhadas e quais métodos foram utilizados como diretriz. Em seguida, um momento dedicado as fontes impressas e recortes de jornais. E por fim, falando acerca do método usado para analisar o filme em questão e quais autores foram utilizados como referências para tal reflexão.

Após esse momento, entraremos na análise das fontes citadas acima. Mostrando como a película foi vista e quais os significados o *blackface* de Al Jolson trouxe para aquela sociedade estadunidense da segunda década do século XX. Será apresentado, assim, os sentidos e ambiguidades presentes na escolha de se utilizar esse recurso pejorativo no primeiro filme parcialmente falado da história do cinema, buscando dar um enfoque principal em como as populações negras observaram esse ato nas grandes telas, focando na recepção desse público.

3.1 – O cinema como fonte de saber histórico: uma revisão metodológica

¹⁰⁸ Secundária porque apresenta informações que foram discutidas originalmente em um outro local. Nesse caso em questão a fonte original se encontra em um jornal estadunidense, da década de 20. Porém, foi localizado em um artigo que utiliza tal recorte de jornal.

Como foi dito anteriormente na Introdução desta monografia, muitas foram as fontes utilizadas para se realizar uma análise mais complexa e aprofundada acerca do filme que é aqui trabalhado. Agregar outras perspectivas e visões que são encontradas em diferentes documentos se mostra de grande importância para a investigação do historiador, que – como nos diz Carlo Ginzburg¹⁰⁹ no clássico “*Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*”¹¹⁰ – o trabalho do historiador se assemelha ao de um detetive. Assim como eles buscam sinais de um crime, nós – pesquisadores da História – buscamos evidências acerca do passado, daquilo que ocorreu em determinada época e lugar, para que assim, possamos jogar luz sobre algo que já aconteceu e realizar, dessa forma, nossa crítica e análise a respeito do que foi pesquisado. Como aponta José D’ Assunção Barros “[...] o historiador deve estar atento a tudo, sobretudo aos pequenos detalhes.¹¹¹”. E para se perceber esses “pequenos detalhes” é necessário recorrer a outros tipos de documentos, que ajudem a encorpar a fonte principal.

E assim como bem aponta Ginzburg, em sua brilhante analogia, o trabalho do historiador pode ser aos modos do detetive, procurando evidências que não são notadas pela maioria da população, para desse modo se possa chegar a uma conclusão acerca do passado. Dessa maneira, utilizando da perspectiva do paradigma indiciário, se mostrou necessário procurar sinais de “O Cantor de *Jazz*” em outros tipos de fontes, que vão além do filme em si e que podem mostrar indícios muito importantes para a análise historiográfica. Como foi a recepção pelo público e crítica, a bilheteria deste etc.; são algumas informações cruciais para o estudo histórico de um longa, e que são encontradas em jornais e revistas da época.

Além disso, as imagens do filme (como cartazes e pôsteres) são de importante significância. Por meio destas podemos notar e analisar qual era a visão e perspectiva que os produtores queriam passar ao público. Através destas propagandas – encontradas em revistas e periódicos – pode-se estudar qual visão acerca da película os realizadores deste estavam almejando popularizar. Tal noção será melhor elucidada na segunda metade de capítulo, no qual será apresentado tais imagens e recortes de jornais.

Desse modo, ampliando o leque de fontes, a investigação acerca de “*The Jazz Singer*” se torna mais completa e aprofundada, trazendo outras questões que são possibilitadas apenas pela pesquisa realizada em outros documentos do contexto-histórico estudado. Justificado o

¹⁰⁹ Carlo Ginzburg é um dos principais nomes da História da segunda metade do século XX. O historiador italiano, que foi pioneiro na formulação da chamada microhistória, se dedica a estudar os aspectos religiosos e populares das sociedades europeias nos anos iniciais da Idade Moderna, sendo sua área de pesquisa a História Cultural.

¹¹⁰ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹¹¹ BARROS, José D’ Assunção. Sobre a feitura da Micro-História. In: **Revista OPISIS**. Universidade Federal de Goiás, v.7, nº 9, p. 167 – 185. Dez, 2007.

grande número de fontes utilizados, se mostra necessário nesse momento apresentar quais metodologias de análises serão aplicadas nas evidências trabalhadas na segunda metade do capítulo.

Primeiramente, iniciando a discussão sobre as imagens que serão abordadas. Foi utilizado como principal referência metodológica que guiará as análises de fontes desse estudo, as importantes considerações expostas por Peter Burke¹¹² em seu texto “*Testemunha Ocular: história e imagem*”¹¹³. Neste escrito, o autor mostra como um historiador pode trabalhar com fontes imagéticas, encorajando “o uso de tal evidência” (BURKE, 2004, p. 11), tratando-as como verdadeiros testemunhos oculares que são. Mas também, advertindo sobre os perigos que essa ferramenta pode esconder.

Assim, o escritor ressalta a importância de estudar e analisar os vestígios do passado através do uso de imagens, não tratando-as apenas como simples ilustrações de uma determinada sociedade, como fora o método dos historiadores durante longos anos da historiografia. “Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários” (BURKE, 2004, p. 12).

A virada no tratamento das imagens ocorreu a partir da década de 1970 (ao mesmo modo do cinema e da imprensa), como aponta o autor, de forma que ela passou a ter um novo foco de análise para os historiadores. Passaram assim de meras ilustrações para importantes fontes de compreensão da história social a partir do século XIX, que nos permitem “‘imaginar’ o passado de forma mais vívida” (BURKE, 2004, p. 17).

Apesar do grande poder historiográfico que uma imagem possui, é necessário estar sempre alerta com as “armadilhas” que são características destas, de modo que é necessário estar ciente que esse documento apresenta fragilidades que devem estar na análise do historiador. Compreender assim, que não são reflexos reais do passado, mas sim, uma forma de representação deste, entendendo – por exemplo – que possui um sujeito por trás das câmeras que realizou um recorte desejado sobre uma determinada situação.

Desse modo, o autor destaca que o pesquisador deve estar atento aos propósitos dos realizadores de tal imagem, buscando entender o motivo de se ter fotografado uma determinada cena, por aquele ângulo e com aqueles personagens e objetos, compreendendo que sim, elas registram um ponto de vista. Os historiadores que não levam esses aspectos em consideração

¹¹² Historiador e professor inglês, Peter Burke nasceu em 1937 em Stanmore. Completou seus estudos na Universidade inglesa de Oxford, tendo lecionado em outras muitas faculdades, como Cambridge e Princeton. Sua área de pesquisa é a História Cultural e os aspectos socioculturais.

¹¹³ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo. EDUSC, 2004.

podem chegar a conclusões muito equivocadas, como aponta Peter Burke na página 37 do mesmo texto.

Utilizando como referência a análise de Burke sobre o uso de imagens como fonte históricas, buscou-se aplicar as mesmas noções expostas acima para o tratamento dos documentos imagéticos, que será realizado na parte subsequente deste capítulo.

Pode-se, também, utilizar tal metodologia na análise da fonte cinematográfica, que apesar de muito diferente das imagens, possui vários pontos em comum. Levando em consideração que, assim como as imagens, o historiador que pesquisa a sétima arte deve procurar vislumbrar em suas fontes os pequenos detalhes de cada obras. Esses indícios mostram o que não pode ser dito com palavras, sendo o papel do investigador identificar nos documentos históricos o que os sujeitos e objetos analisados estão falando, mesmo que estes não possuam a total noção do que estão dizendo, ou seja, analisar os menores vestígios nas entrelinhas do passado.

Já sobre fontes encontradas em jornais, foi utilizado como principal referência metodológica a importante autora brasileira Tânia de Luca¹¹⁴, com o texto “História dos, nos e por meio dos periódicos”¹¹⁵. Neste escrito, a historiadora aponta um modo de se trabalhar com os jornais no campo da História, entendendo que o periódico é algo específico em um determinado espaço de tempo, representando interesses – de quem o financia ou o produz. Compreendendo isto, a autora aponta que a análise do discurso feita pelo historiador deve dar conta dessas intenções, abrangendo em suas análises essas especificidades que a fonte contém.

Outro ponto que deve ser levado em consideração ao se trabalhar com imprensa são os aspectos técnicos com que o jornal foi produzido, a tecnologia usada, “[...] as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê.” (LUCA, 2008, p. 132). Esses são os pontos que foram observados ao realizar o estudo das notícias pesquisadas e selecionadas para o desenvolvimento deste trabalho. Uma parte desta análise dos jornais já até foi realizada no capítulo 2 dessa monografia, onde se investigou algumas notícias vinculadas em periódicos brasileiros.

Apesar de hoje ser ressaltada a importância de se trabalhar com essa crucial fonte de conhecimento sobre o passado de uma sociedade, esta foi ter seu valor reconhecido apenas na década de 1970, como aponta De Luca, afirmando que houve uma grande ressalva por parte dos historiadores em trabalhar com essa ferramenta. Entretanto, como aponta Capelato,

¹¹⁴ Uma pequena apresentação da autora pode ser encontrada na nota de rodapé número 18, da Introdução.

¹¹⁵ LUCA, Tânia Regina. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

conforme citada por Carlos Henrique Ferreira Leite¹¹⁶ em seu texto “O uso dos jornais para o conhecimento histórico: teoria e metodologia”¹¹⁷, a imprensa é uma grande fonte para se entender:

A vida cotidiana nela registrada em seus múltiplos aspectos, permite compreender como viveram nossos antepassados – não só os ‘ilustres’, mas também os sujeitos anônimos. O Jornal, como afirma Wilhelm Bauer, é uma verdadeira mina de conhecimento: fonte de sua própria história e das situações mais diversas; meio de expressão de ideias e depósito de cultura. Nele encontramos dados sobre a sociedade, seus usos e costumes, informes sobre questões econômicas e políticas. (CAPELATO, p.21, 1988; apud, LEITE, 2015, p. 4).

Dessa maneira, podemos compreender o quão importante se mostra o uso do jornal como fonte histórica para o trabalho do historiador, sendo esta, uma crucial forma de se analisar as organizações sociais do passado.

Finalizando essa parte metodológica do trabalho, abordarei agora o modo como foi analisado o longa em questão. Foi utilizado um método de pesquisa específico que aponta uma melhor direção de análise para a fonte em questão, de maneira que a discussão será embasada nos trabalhos de Mônica Kornis¹¹⁸, com o livro *História e Cinema: um debate metodológico*¹¹⁹; e José D’ Assunção Barros¹²⁰, com o escrito “Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas”¹²¹. Os escritores aqui citados apontam a importância de ter o cinema como fonte histórica, já que partindo deste “os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade” (BARROS, 2011, p. 178).

Estes estudiosos, também, compreendem que o cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas sim, um meio de representação de algo; de uma sociedade, uma classe, uma ideologia etc., entendendo que o universo cinematográfico atua como um agente histórico no nosso meio, interferindo e alterando o mesmo. Sendo assim, se mostra importante analisar também o público que irá consumir aquele produto, ou seja, para quem um determinado filme

¹¹⁶ Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Possui pós-graduação e mestrado pela mesma instituição, na área de Patrimônio e História.

¹¹⁷ LEITE, Carlos Henrique Ferreira. **O uso dos jornais para o conhecimento histórico: teoria e metodologia**. Universidade Federal de Ponta Grossa, 2015.

¹¹⁸ Para saber mais sobre Mônica Kornis voltar a nota de rodapé número 22 da Introdução.

¹¹⁹ KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. In: **Estudos Históricos**. 1992.

¹²⁰ Uma pequena apresentação sobre quem é o autor, José D’ Assunção Barros, se encontra na nota de rodapé número 21 da Introdução.

¹²¹ BARROS, José D’ Assunção. Cinema e história – Considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. In: **Comunicação & Sociedade**, ISSN Impresso. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

está sendo produzido e o porquê, constituindo um dos pontos que foram observados ao se realizar a interpretação da fonte cinematográfica.

É preciso captar que as cenas exibidas nas telas não representam uma verdade absoluta da sociedade, mas sim, “[...] reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico.” (KORNIS, 1992, p. 238). Desse modo, podemos perceber que, o cinema não reproduz o real como é de fato, este pelo contrário, está carregado de outros fatores que contribuem para sua construção, como “ideologias e às visões de mundo de determinados regimes políticos ou momentos históricos específicos”¹²².

Para além dos autores e escritos citados anteriormente, é necessário ressaltar que foi realizado um trabalho de decupagem do filme, que é o processo de dividir as cenas de um longa em uma sequência de planos, para que assim se possa investigar melhor os aspectos técnicos da produção, realizando uma melhor análise deste. A “[...] decupagem é o processo de decomposição do filme (sequências e cenas) até chegarmos a cada plano, que é um recorte que a lente faz do mundo (XAVIER, 2005)¹²³”.

Observa-se assim, toda a construção e formulação de uma cena em questão. Através dos frames pode-se notar quais enquadramentos; luz e sombras; jogo de câmeras etc., foram escolhidos para determinada cena. Dessa maneira, [...] ao analisarmos um filme, buscamos perceber como, pelas escolhas de enquadramentos, falas, músicas, jogos de planos, luz e cores alguns dizeres são ditos e outros apagados, sempre produzindo significação.” (ALMEIDA, GARCIA, SOUZA e PRANDI, 2016, p. 149).

Pelas escolhas técnicas que são realizadas no corte final de um longa, podemos notar uma série de sentidos e significações para uma determinada cena. Compreender essa noção é de crucial importância para a melhor análise do historiador que trabalha com esse tipo de fonte, para assim, entender quais são as noções e ideais que uma produção cinematográfica busca transmitir.

Desse modo, foi usado essas considerações ao realizar a análise do longa em questão, buscando compreender como o filme trata o *blackface* – na produção cinematográfica e nos cartazes de divulgação deste – e qual foi a visão do público ao se deparar com as cenas onde o protagonista traz o rosto pintado de preto. Busca-se, através do filme, compreender melhor

¹²²SILVA, Veruska Anacirema Santos da. A importância da Escola dos Annales para o estudo da relação entre cinema e história. In: **Ciclos de Estudos Históricos**. Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2009. P. 03.

¹²³ ALMEIDA, João Flávio; GARCIA, Dantielli Assumpção; SOUZA, Lucília M. A.; PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. Por Trás Das Câmeras: a decupagem cinematográfica como inscrição discursiva. In: **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 12, n. 20, p. 147 - 171, 2016. P. 160.

como o esse aspecto era visto naquela sociedade estadunidense do século XX., analisando essa questão dentro do contexto histórico em que está inserida.

3.2 – As representações do *blackface* na sociedade estadunidense: um olhar sobre O Cantor de Jazz

Agora, já na última etapa deste trabalho, vamos adentrar na análise mais aprofundada do longa em questão, investigando o *blackface* presente neste e as questões raciais ligadas a ele. Entretanto, antes de prosseguir, se mostra necessário fazer uma pequena sinopse, para a melhor compreensão dos leitores que ainda não tiveram a oportunidade de assistir a essa produção.

O filme conta a história de Jakie Rabinowitz (Al Jolson), um jovem judeu que mora em Nova York. Seu pai (Warner Oland), o cantor litúrgico da sinagoga onde frequentava a família, sonha que o filho siga seus passos e se torne o próximo cantor desta, respeitando a tradição da família. Contudo, Jakie sonhava em ser um cantor *Jazz*, indo contra os desejos do pai. Quando este, ainda criança, é pego cantando tais “músicas profanas” em um bar, seu pai lhe aplica um surra, fazendo com o pequeno Jakie fuja de casa e fique anos sem retornar.

A partir deste momento, passamos a acompanhar a fase adulta do – agora – Jack Robin (e com Al Jolson estrelando o personagem), que adota esse nome artístico para alcançar a fama. Acompanhamos sua ascensão, quando era apenas um cantor de bares, até atingir a sua realização profissional, cantar em um grande show da *Broadway*. Ao conseguir tal oportunidade, este volta para Nova York e retorna para sua antiga casa, reencontrando os pais. Sua mãe, Sara Rabinowitz (Eugenie Besserer), se mostra muito feliz pela volta do filho, diferentemente de seu marido, que ainda não conseguiu perdoar Jack.

Após o regresso do filho, o cantor da sinagoga cai enfermo e se encontra em um estado de saúde extremamente delicado. Jack, comovido com a situação, vai visitar o pai em seu leito e este lhe diz que poderia perdoar o filho, caso ele cantasse na sinagoga naquela noite. Nesse momento o cantor de *Jazz* se encontra em um grande dilema, perder a noite de estreia de seu show, ou realizar o último desejo do pai. Diante da situação, Jack escolhe cumprir o desejo de seu pai e canta na sinagoga, suspendendo a noite de estreia do musical. Logo após cantar na comunidade judaica, o pai de Jack vem a falecer. Contudo, feliz com seu sonho sendo realizado. Algum tempo depois, o cantor de *Jazz* faz seu retorno ao palcos da *Broadway*, continuando com o show e realizando, nessa última apresentação do longa, um *blackface*.

Explanado um breve resumo acerca da película, devemos falar – também – sobre alguns pontos que compõem o filme. Ele foi dirigido por Alan Crosland¹²⁴ e produzido pela *Warner Brothers* em parceria com a *Vitaphone Corporation*, que ficou responsável pela captura de som do longa, como fora elucidado anteriormente no segundo capítulo.

Exposto esses aspectos externos do longa, vamos adentrar na análise interna deste. Voltando ao resumo apresentado nos parágrafos passados, os leitores mais atentos podem ter notado que a questão do *blackface* realizado por Al Jolson apenas aparece no momento final da sinopse, sendo – literalmente – a última palavra do pequeno resumo. A escolha de se deixar esse aspecto por último não foi proposital, já que segue a narrativa contada pelo filme.

O *blackface* de Jolson só marca sua presença nos momentos finais, mais especificamente quando o protagonista está realizando o último ensaio do show da *Broadway*, que é chamado de “*the final dress rehearsal*” (“ensaio final com figurino”, em uma tradução livre). Durante esse ensaio o diretor do musical diz: “*the show, so far, is weak – it’s all up to that jazz singer to put it over*”¹²⁵ (“o show, até agora, está fraco. Cabe ao cantor de jazz colocá-lo para cima”, em uma tradução livre). Colocada essa demanda pelo diretor do show, o “toque especial” que o personagem de Al Jolson prepara é a realização de um *blackface*. E já na parte final do longa, mais especificamente no minuto 67, vemos este preparando a maquiagem para sua apresentação

Entretanto, um aspecto que causa grande dúvida e incômodo é o fato de que a propaganda do filme foi toda voltada para o *blackface* de Jolson, como se este fosse uma das questões mais cruciais da produção e que estaria perpassando toda ela, do início ao fim. Porém, como é mostrado no resumo, não foi assim que ocorreu. O recurso é utilizado nos momentos finais deste, faltando cerca de 25 minutos para o encerramento, e pode ser visto – em um primeiro momento – como um aspecto secundário na trama.

Contudo, ainda sim, permanece a dúvida, por que utilizar esse elemento como foco central na divulgação da trama? Elemento esse que, como podemos ver nas imagens abaixo, foi um dos principais componentes abordados nos cartazes de divulgação.

Figura 11: Cartaz do longa *The Jazz Singer*, de 1927.

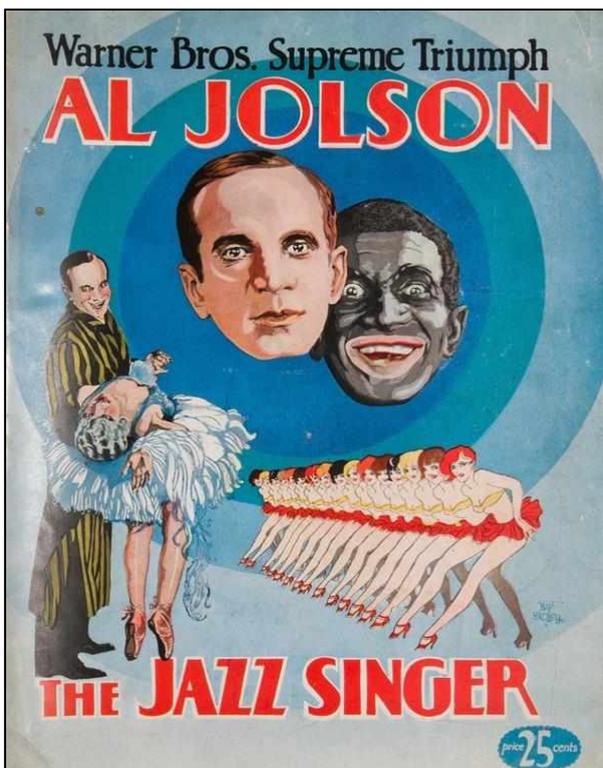
¹²⁴ Frederic Alan Crosland foi um diretor estadunidense. Nasceu em Nova York em 1894 e faleceu, em Los Angeles, no ano de 1936. Entre seus outros trabalhos está *Don Juan*, filme que já fora aqui citado nesta monografia no capítulo II.

¹²⁵ **O CANTOR DE JAZZ.** Direção: Alan Crosland. Produção: Warner Brothers. Roteiro: Alfred A. Cohn, 1927. 1 DVD. Min: 1h06m.



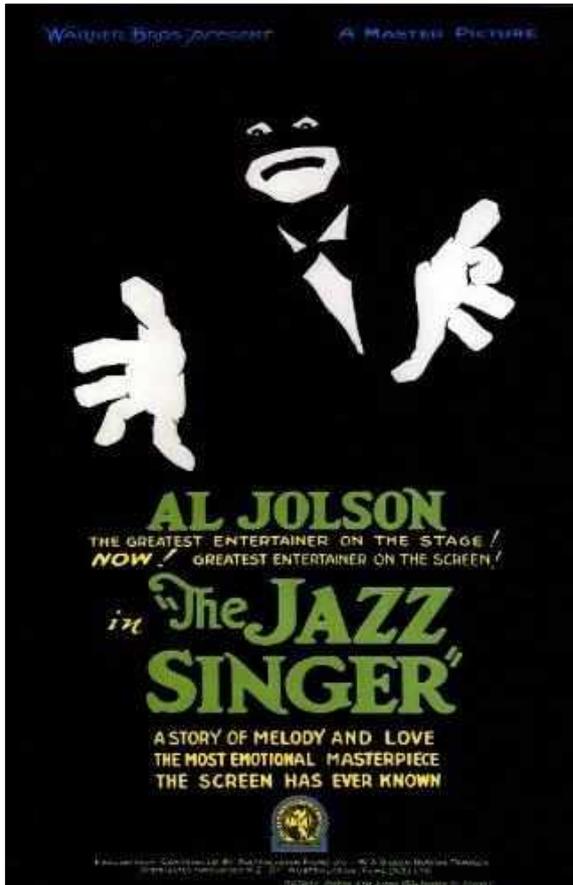
Fonte: Site IMDB. Photo Gallery, *The Jazz Singer*. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0018037/mediaviewer/rm628847872>>. Acesso em: 7 set. 2020.

Figura 12: Cartaz 2 do longa *The Jazz Singer*, de 1927.



Fonte: Site IMDB. *Photo Gallery, The Jazz Singer*. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0018037/mediaviewer/rm3796515584>>. Acesso em: 7 set. 2020.

Figura 13: Cartaz 3 do longa *The Jazz Singer*, de 1927.



Fonte: Site IMDB. *Photo Gallery, The Jazz Singer*. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0018037/mediaviewer/rm2618737152>>. Acesso em: 7 set. 2020.

Como podemos ver pelas três figuras expostas acima, entre todos elementos que compõem os cartazes, o que mais se destaca é o *blackface*, mesmo que este não seja um dos principais aspectos do filme. Em todas as imagens pode-se notar como construção do protagonista é estereotipada quando faz uso da maquiagem preta. Mas, daremos uma atenção a segunda imagem apresentada, que é ainda mais significativa. Nela vemos um contraste entre a imagens do protagonista sem a maquiagem, com um ar mais sério e calmo. Enquanto, que no rosto ao lado temos estes já fazendo uso do *blackface*, com um sorriso tolo e exagerado, remetendo ao estereótipo do *coon*.

Em todas elas pode-se notar como que a personificação realizada por Jolson é voltada para um tom de chacota, comédia e piada; possuindo um ar de desvalorização e de depreciação a população negra, que sofria com essa forma de entretenimento voltada para o divertimento da comunidades brancas dos Estados Unidos, como fora apontado no primeiro capítulo. As figuras mostram um Al Jolson com olhos extremamente esbugalhados, um largo sorriso no rosto, um grosso lábio vermelho, em um verdadeiro tom de comediante tolo, corroborando assim, para a propagação do estereótipo sobre os negros.

O mesmo cenário se repete nas imagens que foram vinculadas em jornais da época, como podemos ver nos recortes expostos abaixo, de periódicos que circulavam nos Estados Unidos.

Figura 14: recorte do Jornal The Daily Times

Columbia
DAVENPORT, IOWA
Tri-Cities Exclusive Vitaphone Theatre

It's Here

After weeks of preparation and at an expense of \$25,000, we are now equipped to present the world's greatest concert, opera and stage stars. You will not only see them but hear them sing and talk by means of the marvelous—

VITAPHONE

The Phantom of Entertainment!

COMPLETE VITAPHONE PROGRAM—STARTING TODAY

THE INIMITABLE—
AL JOLSON
— IN —
"THE JAZZ SINGER"

You'll hear him sing and talk and see him act as only Jolson can.

A GREAT ENTERTAINMENT—
APPEALING TO EVERY AGE,
AND EVERY CREED

"THE SERPENTINE"
Presenting
The Dancing Vitaphone Girls

WILL HAYS
to Address
PARAMOUNT NEWS

"IN THE MINES"
Novelty Number with
Black Diamond Quartet

"WHEN WIFE'S AWAY"
Comedy Sketch with
WM. DEMAREST

PRICES THIS ENGAGEMENT ONLY
Matinees
Except
Sunday **35c** | Evenings
and
Sun. Mat. **50c**
No Reservations—Continuous 1 to 11 p. m.

Fonte: It's here. **The Daily Times.** 14 de abril de 1928, p. 08.

Figura 15: recorte do Jornal Star Tribune Sun.



Fonte: "The Theater". In: **Star Tribune Sun**. 12 de fevereiro de 1928, p. 04.

Figura 16: recorte do Jornal The Dayton Herald.



Fonte: Propaganda *The Jazz Singer*. **The Dayton Herald**. 14 de abril de 1928, p. 06.

Assim, por meio das figuras expostas acima podemos notar como a propaganda do longa – para além de ressaltar os novos aspectos técnicos trazidos pelo filme, como apontado no capítulo 2 – também foi amplamente pautada na questão do *blackface*, como se essa fosse uma das principais peças que montam o quebra-cabeça da produção. Entretanto, como já foi apresentado anteriormente, o uso da maquiagem preta pelo personagem de Al Jolson marca presença apenas nos momentos finais deste.

Analisando a situação, podemos chegar à conclusão de que a publicidade da produção fora pautada na uso do *blackface* para atrair e chamar mais a atenção do público, já que nesse contexto histórico os Estados Unidos vivia uma forte cultura dos menestréis show, que, como foi explanado no capítulo 1, fazia grande uso dessa prática estereotipada sobre os povos negros.

O uso desse recurso de propaganda pode nos dizer como essa visão acerca da comunidade negra estava fortemente presente na sociedade estadunidense. E, para além disso, o modo como esse ponto de vista era vendido e comprado pelo público do filme, já que as bilheterias do longa foram excepcionalmente altas para a época. Assim, os produtores da película fazem uso de um aspecto que estava fortemente presente na sociedade estadunidense para impulsionar este. E como nos é dito durante o decorrer do filme, esse foi um recurso pensando e usado nos minutos finais para incrementar a produção.

Outra noção que podemos notar ao analisar os periódicos, é uma espécie de silenciamento acerca da temática racial por parte da maioria destes. Dos jornais brasileiros pesquisados¹²⁶, nenhum apresenta alguma reportagem comentando sobre esse estereótipo que o filme propaga em seu enredo. As notícias que são encontradas ocupam um espaço relativamente pequeno de preenchimento da folha de jornal, e apenas mostram como a película está sendo bem recebida no cinema nacional e também no internacional. Isso pode ser visto na notícia do jornal “A Manhã”, onde uma coluna aponta como esse filme tem sido um sucesso entre o público francês e também entre os cariocas, mostrando que “ha mais de oito mezes que se exhibe em um só teatro com maior sucesso e a certas horas não é possível encontrar-se um só logar vago na platéia”.¹²⁷

O silêncio acerca desta questão presente no filme pode nos mostrar muito. A ocultação desse tema pode significar que não havia a discussão sobre esse importante assunto na

¹²⁶ São eles: Diário Nacional de São Paulo, Correio da Manhã, O Paiz, Cinearte, Jornal do Brasil e A Manhã.

¹²⁷ “‘O Cantor do Jazz’, elogiado pela imprensa franceza. **A Manhã**. Nº 01188, 16 de outubro de 1929, p.07. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/116408/9898>>.

sociedade daquela época, de modo que temas relacionados a questão racial são simplesmente “esquecidos” pela imprensa, na grande maioria das vezes. O suposto esquecimento por parte dos meios de comunicação mostra como a mídia jornalística da época não se preocupava em trabalhar e levar este debate para a sociedade, ou como não era uma questão existente naquele momento, fazendo com que esse importante aspecto do filme seja omitido.

A maior parte das notícias sobre a produção valorizam mais os aspectos técnicos do longa, apontando como essa sociedade estava mais interessada nas inovações acerca do cinema, do que voltar a atenção para as questões raciais. Pode nos indicar, também, como o *blackface* estava tão presente nessa sociedade, que acaba ocorrendo um processo de naturalização deste, tornando-se uma presença comum e que não gera incômodo na maior parte da população.

Passado esse momento de discussão dos cartazes e periódicos vamos buscar compreender os significados de algumas cenas do longa, na análise realizada com a decupagem deste, e o modo como o filme foi visto pela população negra que o assistiu.

Da mesma maneira que já foi dito várias vezes anteriormente, as cenas que apresentam o *blackface* de Jolson se encontram nos últimos atos do filme, quando este já se encaminha para o final. Muitas cenas são significativas para a nossa análise, e trazem demasiados sentidos e noções por traz de sua formulação. Entre estas, serão selecionadas algumas, que terão seus recortes expostos adiante no texto.

A primeira cena é o momento em que Al Jolson surge diante das grandes telas com o rosto pintado de preto. Neste instante, Jack está se preparando para realizar o ensaio com figurino e o diretor do show acaba de lhe pedir para incrementar este. Sua ideia, então, é fazer um *blackface*. Ele está se maquiando, quando Mary (May McAvoy) – sua companheira no musical – entra no camarim. O protagonista finaliza sua maquiagem e esboça uma pequena atuação, apresentando como irá usar aquele recurso no show. A cena ocorre entre os minutos 1h07m e 1h08m50s, traz um enquadramento central e totalmente focado na figura de Jolson, como pode ser visto na imagem abaixo.

Figura 17: cena retirada do longa *The Jazz Singer*, minuto: 1h08m41s.



Fonte: O CANTOR DE JAZZ. Título original: *The Jazz Singer*. Direção: Alan Crosland. Produtor: Jack Warner. Roteiro: Alfred A. Cohn. 1 DVD (90 min.). Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1927.

Por esse frame podemos notar o primeiro momento em que o protagonista aparece nas telas fazendo o uso da maquiagem, realizando assim, uma caracterização da população negra. Pela imagem acima pode-se observar o mesmo estereótipo que tantas vezes foi repetido ao longo da história, e que em muitos momentos foi aqui elencado. Os olhos exageradamente abertos e esbugalhados; um largo sorriso no rosto, passando a noção de que este é tolo; a margem da boca sem maquiagem, para representar um lábio mais grosso, a peruca que usa, afim de ridicularizar os cabelos afroamericanos; enfim, um tom de piada e comédia, realizando mais um caso do estereótipo do negro *coon*.

Logo em seguida, na mesma cena, a mãe de Jack e um amigo da família adentram no camarim, a procura deste. Apenas o reconhecem quando este chama pela mãe. Nesse momento, o amigo que ali se encontrava diz a seguinte fala: “*He talks like Jakie – but he looks like his shadow.*”¹²⁸ (“Ele fala como Jakie, mas parece como sua sombra”. Em uma tradução livre). Pode-se notar assim, que já no primeiro instante em que surge a presença do *blackface* em tela, este traz consigo um contexto de humor, já realizando uma piada – de mau gosto – e ridicularizando o tom de pele da população negra. Buscando, também, suavizar o racismo presente no longa e na sociedade daquele período, por meio do riso.

A seguinte cena que será aqui analisada se encontra nos instantes finais do longa, entre os minutos 1h31m25s e 1h33m24s. Após os acontecimentos trágicos deste, Jack finalmente consegue estrelar seu musical na *Broadway*. Nesse momento ele canta “*Mammy*”, canção que encerra o filme e traz o personagem no ápice da sua carreira como cantor. Este a dedica para sua mãe, que se encontra na plateia admirando o talento do filho, feliz por este conseguir realizar seu sonho. O enquadramento da cena é bem centralizado na figura de Jack. A câmera o captura, levemente, de baixo para cima, trazendo um tom de grandeza para o personagem. Durante todo o decorrer da cena, ele faz uso da maquiagem preta, sendo essa bem ressaltada pela iluminação focada totalmente neste.

¹²⁸ **O CANTOR DE JAZZ.** Direção: Alan Crosland. Produção: Warner Brothers. Roteiro: Alfred A. Cohn, 1927. 1 DVD. Min: 1h13m17s.

Todo o momento final do filme é voltado para o protagonista, com apenas alguns cortes que se direcionam para a mãe ou a companheira deste, Mary. A cena toda passa um ar bem dramático e emocionante. Contudo, com o uso do *blackface* para quebrar a seriedade desta, já que este foi um recurso de humor¹²⁹ usado no longa. A encenação de Jolson é bem carregada, com trejeitos exacerbados, como podemos ver pela figura abaixo.

Figura 18: Fotograma do filme “*The Jazz Singer*”, da cena final deste.



Fonte: MONGE, Yolanda. Quando os EUA passaram a considerar racista pintar o rosto de preto. In: *El País*, Internacional, 20 de setembro de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/19/internacional/1568918644_060063.html>. Acesso em: 29 ago. 2020.

A imagem acima, assim como a anterior a ela, traz os traços do estereótipo do *coon*. O mesmo olhar, o mesmo contorno dos lábios, e a mesma noção de que população negra é vista como tola. Não resta dúvida, após a análise das imagens e dos recortes de jornais apresentados aqui, de que o filme faz uma ridicularização da comunidade afroamericana ao usar o *blackface* em sua produção; buscam rir destes, e trazer a visão estereotipada que era – frequentemente – vista nos *minstrel show's*.

Essa noção ficou aqui comprovada ao longo das páginas deste trabalho. Contudo, precisamos pensar como a população negra dos Estados Unidos enxergou esse fato, como o uso da maquiagem preta foi visto por este. Assim, nesse momento, vamos pensar essa questão,

¹²⁹ Além do humor, também foi utilizada para propaganda e venda deste, como fora elucidado nas páginas anteriores da monografia.

buscando compreender melhor como o *blackface* foi compreendido por essa sociedade, almejando – dessa forma – com a ajuda da bibliografia, refletir sobre essa problemática.

De acordo com o artigo “*Why Did Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer? Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture*”¹³⁰ do autor estadunidense Charles Musser¹³¹, houve muitos relatos de pessoas afroamericanas que foram assistir ao longa e ficaram emocionadas ao ver Al Jolson se passando por um homem negro.

Perhaps somewhat more surprisingly, African American newspapers also praised. The Jazz Singer and reported that race audiences (and it would appear, particularly black women) had intense emotional reactions to the film. When it was shown at Harlem’s Lafayette Theatre, “sobs were heard all over the theater at the Monday matinee during the dramatic moments in the picture”.¹³² (MUSSEY, 2011, p. 198).

A citação feita por Musser no trecho acima é do jornal estadunidense, comandado por intelectuais negros, *New York Amsterdam News*, que data de 2 de maio de 1928¹³³, alguns meses após a estreia no circuito dos Estados Unidos. O acesso direto a essa importante fonte não foi possível por várias questões, que já foram aqui anteriormente elencadas. Contudo, o uso desse documento, mesmo que de forma secundária, se mostra de grande importância para realizar uma parte da nossa análise.

Por essa citação acima pode-se notar como o *blackface* utilizado no longa não foi visto como algo negativo, por uma boa parte do público negro que foi assisti-lo. Como é apontado, é justamente o contrário, se sentiram emocionados e tocados. O motivo do choro por parte deste público pode sim ser as cenas dramáticas do longa, entretanto, outras razões podem ter levado a isto. Algumas mulheres e homens negros que assistiram ao longa podem ter se sentido representados ao ver a maquiagem preta usada por Jolson¹³⁴, o que tem potencial de ter levado ao choro daqueles que acompanhavam a produção.

¹³⁰ MUSSEY, Charles. Why Did Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer? Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture. In: **Film History**, Yale University, v. 23 10 out. 2011.

¹³¹ Charles Musser é um historiador estadunidense, que tem foco na área de estudo do cinema e documentário, investigando a História por meio destas fontes. Hoje se encontra como professor na Universidade de Yale.

¹³² “Possivelmente, algo mais surpreendente, jornais afroamericanos também elogiaram O Cantor de Jazz e reportaram que o público étnico (ao que parece, particularmente mulheres negras) tiveram uma intensa reação emocional ao filme. Quando ele foi exibido no Teatro Harlem’s Lafayette, ‘os soluços eram ouvidos em todo teatro na matinê de segunda-feira durante as partes mais dramáticas do filme.’” (Tradução livre).

¹³³ Referência de Charles Musser para a notícia do *New York Amsterdam News*: “Revue and Jolson Picture Score”, *New York Amsterdam News* (2 May 1928): p. 07.

¹³⁴ Al Jolson, no momento da produção do filme, já se destacava no mundo artístico, sendo um artista que já possuía uma forte carreira em shows menestréis. Dessa forma, possuía familiaridade com o *blackface*.

Tal motivo poderia explicar a reação emocionada do público e a crítica positiva por parte dos jornais afroamericanos, que eram muitos seletivos em relações a show's e espetáculos, como é apontado por Musser. Estes podem não terem se sentido ofendidos pela utilização do recurso, mas sim, representados por ele. Arriscamos pensar em até que ponto o filme aqui em questão, não era uma maneira de representatividade para alguns sujeitos da comunidade negra. Mesmo com um homem branco se passando e estereotipando-os, estes poderiam ter se identificado com o Jack Robin que fora apresentado nas grandes tela.

Dessa maneira, é possível compreender, que a película pode ter sido vista como uma representatividade pseudo negra – já que não era de fato um homem negro que estava encenando. Ver uma representação negra, no primeiro filme parcialmente falado da história possibilitaria tais reações. Por esse modo, é possível lançar a hipótese de como o *blackface* nesse contexto histórico não era visto como algo negativo, aos moldes de hoje, mas – na verdade – como algo que gerou um aspecto de representatividade em um determinado momento e situação.

Para entendermos tal pressuposto é necessário ter uma maior compreensão de como as representações são aspectos mutáveis e que passam por ressignificações ao longo da história, à medida que novas lutas, disputas e resistências surgem. Como afirma Serge Moscovici¹³⁵

[...] representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas [...] elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem.¹³⁶

Dessa maneira, podemos compreender como as representações estão em constante mudança, passando por reestruturações e ressignificações, ao modo que algumas até “morrem” e abrem espaço para outras surgirem.

Elas podem ser entendidas – de acordo com Moscovici – como algo vivo, que tem seu início, meio e fim; “[...] para se compreender e explicar uma representação, é necessário começar com aquela, ou aquelas, das quais ela nasceu.” (MOSCOVICI, 2007, p. 41). Foi isso que se buscou apresentar nessa monografia, elucidando no primeiro capítulo o modo como o *blackface* surgiu, e neste momento, buscamos compreender como ela foi entendida no contexto de circulação do longa aqui estudado. Mas, também, o modo que passou por mudanças e

¹³⁵ Serge Moscovici foi um psicólogo social de origem romena, mas que foi erradicado na França. Seus trabalhos foram muito focados nas questões relativas a representações, pensando o conceito de Representação Social.

¹³⁶ MOSCOVICI, Serge. Representações sociais: investigações em psicologia social. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2007, p. 41.

alterações de sentidos no decorrer das décadas, à medida que surgem novas questões e debates postos pelos sujeitos, que contestam as representações impostas pelas grandes mídias. As “[...] pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam.” (MOSCOVICI, 2007, p. 45).

Nesse sentido, quando “*The Jazz Singer*” teve um remake em 1980, estrelado por Neil Diamond, a recepção deste usando a maquiagem foi extremamente negativa, não sendo bem recebida pelo mídia e público. A avaliação do longa no *Rotten Tomatoes*¹³⁷, é de apenas 19% por parte da crítica¹³⁸, sendo uma nota baixa para uma produção. O recurso que anteriormente foi visto com uma representação, na década de 80 do mesmo século, foi observado de outra maneira, como uma piada de mau gosto.

Isso pode ter ocorrido pelo novo entendimento que o *blackface* passou a ter. O filme de Diamond foi produzido após o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, no qual houve muitas disputas e lutas por mais espaços de representações e direitos iguais, sendo esse um empenho proporcionado pelo movimento negro, principalmente. Assim, o uso da maquiagem preta por um ator branco já não possuía o mesmo sentido que em 1920, ela havia passado por uma resignificação e alterado seu sentido.

Contudo, em 1927/1928 ela pode ter causado um aspecto de representatividade para a comunidade afroamericana. Esse fato que – lembrando – é apenas uma possibilidade e hipótese aqui lançada, ocorreu por essas populações terem transformado algo que, antes, era não familiar (o *blackface*) em um coisa familiar e próxima a estes, como é apontado pela teoria de representação social de Moscovici. Este explica que “[...] criamos representações porque nos sentimos desconfortáveis ao que não nos é familiar. Existe uma motivação em absorver o que ‘não é familiar’ ao seu sistema ‘familiar’ de determinado grupo¹³⁹”.

Assim, continua o autor, não é fácil transformar sentidos e significações “[...] não familiares em familiares, ideias ou seres em palavras usuais, próximas e atuais. É necessário, [...] dar-lhes uma feição familiar [...] (MOSCOVICI, 2007, p.60), para que assim, possam ter um sentido para determinada população e passar a ser uma forma de representação.

¹³⁷ Um importante site de crítica e recepção de filmes.

¹³⁸ Informações retiradas do site Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/010979-jazz_singer>. Acesso em 22 de agosto de 2020.

¹³⁹ AZEVEDO, Heloisa Helena Oliveira de; PRADO, Alessandra Elizabeth Ferreira Gonçalves A teoria das representações sociais: revisitando conceitos e sugerindo caminhos. **I Seminário de Representações Sociais, Subjetividade e Educação**, Curitiba, p. 5093-5105, 10 nov. 2011. Disponível em: <https://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/5963_2978.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Dessa maneira, a população negra pode ter buscado tornar determinadas informações, que eram propagadas na década de 1920 nos Estados Unidos, familiares a estes. “Essa é a dinâmica das representações sociais. Tornar algo não familiar em familiar, ancorando, classificando, delimitando expectativas, visões, ideias e ações” (AZEVEDO e PRADO, 2011, p. 5104); e assim, gerando uma representação para determinado grupo.

O *blackface* naqueles anos finais da década de 20 pode ter causado uma representação, já que foi algo visto como familiar por aquela população. Mas, essa visão foi se alterando com o decorrer do tempo e a elaboração de novas lutas e conquistas por parte do movimento negro. Assim, podemos concluir que os sentidos das representações sociais estão em constante mudança – como é apontado por Moscovici. Porém, os arquétipos dessa representação não se modificando, continuando a reproduzir certos padrões e noção. Como foi o caso do remake de “*The Jazz Singer*”, em 1980, em que foi refeito a maquiagem preta do filme original, apresentando – novamente – os mesmos estereótipos. Mas, agora, observada e criticada com um outro olhar, que já havia passado por uma ressignificação.

Finalizando esse último capítulo, podemos chegar à conclusão de que é possível que o *blackface* de Al Jolson possa ter gerado alguma forma de representação para a população negra, durante o contexto histórico em que foi produzido o longa. Vale ressaltar que essa afirmação aqui explanada é apenas uma hipótese sobre as questões que permeiam o *blackface* do contexto estudado, já que com a dificuldade de acesso as fontes originais (os jornais estadunidenses chefiados pela comunidade negra) afirmar esse argumento com toda certeza torna-se algo difícil a se fazer.

Como foi utilizado uma fonte secundária, a partir de um acesso através de outro autor – no caso o Musser – ressalto para os leitores que aqui chegaram, que essa é apenas uma possibilidade, que pode ser levada em consideração e que tem potencial de gerar outros debates acerca da temática, ao englobar as fontes, contexto e bibliografia. Desse modo, o *blackface* como uma pseudo representatividade de alguns sujeitos negros é uma hipótese aqui elencada, mas que não representa o momento atual.

Isso porque, hoje, sabemos que essa não era uma forma de representatividade positiva, já que ela era carregada de estereótipos que desqualificava e menosprezava a mesma comunidade, propagando e incentivando o racismo. Entretanto, o historiador deve se manter distanciado de sua fonte, não analisando-a com o olhar do seu presente, para assim evitar anacronismos. Hoje temos o conhecimento de que o *blackface* não é uma forma de

representatividade da população negra¹⁴⁰, já que esse passou por ressignificações e transformações. Graças as lutas e disputas travadas pelos sujeitos sociais e políticos; fazendo com que esse recurso mudasse de sentido e passasse a ter uma visão negativa, o que de fato é.

¹⁴⁰ Inúmeras notícias atuais apontam e criticam a noção do blackface. Como a que se encontra no link aqui listado, no qual um professor de medicina faz uso da prática para demonstrar como é conversar com pacientes pobres: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/10/08/professor-de-medicina-da-santa-casa-de-sp-usa-blackface-para-mostrar-como-conversar-com-pacientes-pobres-dizem-alunos.ghtml>>. Acesso em 15 de out. 2020.

CONCLUSÃO

Ao final desse trabalho de conclusão de curso podemos chegar a alguns apontamentos e considerações, acerca dos temas e propostas que foram aqui explanados ao longo destas páginas. Primeiramente é como, de fato, o cinema interfere na sociedade – o modo que este atua significativamente na construção e propagação de ideais, visões de mundo, estereótipos etc. O longa “O Cantor de *Jazz*” aponta bem como uma película muito comercializada e de muito sucesso pode transmitir para a sociedade essas noções, de modo, que se percebe o aumento no uso do *blackface* no universo cinematográfico que sucedeu a estreia deste.

Essa afirmação pode ser confirmada no primeiro capítulo desta monografia, no qual apresentamos uma recorrente perpetuação de um estereótipo negativo acerca da população negra, olhando estes como tolos e bobos – o *coon* – ao longo do século. Os exemplos apresentados (Dumbo, e Tom e Jerry) mostram como essa visão acerca das comunidades afroamericanas foram repetidas vezes usadas após o lançamento do “*The Jazz Singer*”.

Como aponta Henrique Sampaio Wense, “[...] ele (o *blackface*) foi popularizado por Al Jolson em 1927 no filme O cantor de Jazz e em diversos filmes com o mesmo ator nos anos subsequentes.” (WENSE, 2015, p. 28). Mas, não somente em outros longas estrelados por Jolson. Nota-se também um aumento do uso desse estereótipo em vários outros setores do meio audiovisual, como os desenhos citados anteriormente. Para além das animações, vários filmes também usaram deste recurso em seu conteúdo – como aponta Wense, citando como exemplo o longa “A Pequena Rebelde”, de 1935, que traz uma atriz mirim (Shirley Temple) no uso de um *blackface*.

Assim sendo, pode ser observado é como este filme prolifera de fato o uso da maquiagem preta por atores brancos, que utilizam este recurso para ridicularizar e satirizar as populações negras. Dessa forma, “O Cantor de *Jazz*” corrobora para a divulgação destes (pre) conceitos, de modo que fica nítido o poder que o cinema possui em propagar certas noções para sociedade, entendendo assim, que este não é neutro. Mas, muito pelo contrário, é um agente histórico em nosso meio, como fora antes apontado por Mônica Kornis.

Além do primeiro capítulo, podemos lembrar – também – alguns aspectos do segundo, no qual foi abordado a importância histórica do filme aqui analisado, do ponto de vista da inovação tecnológica que este trouxe, o som. Fora abordado, também, os impactos que esta

novidade causou, principalmente da perspectiva do trabalho e da suposta “desnacionalização”¹⁴¹ que alguns acreditavam que a chegada do som poderia ocasionar.

Ademais, é apresentada uma discussão sobre como “O Cantor de *Jazz*” trouxe disputas e resistências com o cinema silencioso. Tal análise foi abordada através da perspectiva de Charles Chaplin, um dos maiores representantes da indústria cinematográfica silenciosa. Fora apontado suas relutâncias ao cinema sonoro “iniciado”¹⁴² pelo “*The Jazz Singer*”, e como este, de forma brilhante, faz sua última crítica diante – das grandes telas – a incorporação do som, se rendendo a essa tecnologia e passando a utilizá-la em suas produções.

Desse modo, foram trabalhados vários aspectos importantes da principal fonte desta monografia. Tópicos estes, que o leitor mais atento, pode perceber que fazem parte do título do trabalho (O *blackface* no filme O Cantor de *Jazz* – 1927: questões raciais e a passagem do cinema silencioso para o cinema falado) e que traz um pequena prévia sobre o que seria abordado ao longo dos capítulos.

Outra conclusão que pode se chegar, é o modo como as representações estão em constante mudança e ressignificação, passando por alterações na forma como são vistas e sentidas pelas comunidades, que passam a dar outros sentidos à medida que o contexto histórico, as lutas e resistências se alteram, assim como aponta a teoria de representação social proposta por Serge Moscovici.

Através do longa “O Cantor de *Jazz*”, foi possível perceber como – em primeiro momento – o *blackface* visto no filme pode ter causado um aspecto de representação para a população negra que o assistiu, apesar de trazer consigo uma carga extremamente negativa, como foi mostrado ao longo das páginas do primeiro e terceiro capítulo. (Lembrando, mais uma vez, que essa é uma hipótese, e que não possível de ser comprovada pela dificuldade de acesso as fontes jornalísticas estadunidenses).

Entretanto, essa noção foi se alterando; e com o decorrer das décadas e o avanço nas lutas em prol desta comunidade, este aspecto passou não ser visto como algo representativo, mas sim, como uma condição pejorativa e que busca menosprezar estes, aos moldes do que foi pensando e formulado inicialmente com os show’s menestréis.

Posto isso, podemos lançar uma proposta para futuras pesquisas que podem ser realizadas e que auxiliariam a ampliar o campo de estudo na área. A sugestão seria pensar o

¹⁴¹ Como se pode ver na citação 79 do segundo capítulo.

¹⁴² As aspas se fazem necessárias nesse momento para lembrar o leitor que *The Jazz Singer* não fora de fato o primeiro filme com som previamente gravado, como é mostrado no capítulo anterior esse posto pertence ao longa *Don Juan* (1926). Entretanto, O Cantor de *Jazz* se torna um grande marco por possuir falas e músicas – previamente gravados – durante seus minutos de duração.

cinema – estadunidense – dos anos 1970 e 1980. Nesse momento, as produções afroamericanas estavam surgindo e consolidando com forte intensidade, com o chamado *blaxploitation*, que foi uma série de filmes produzidos por negros e para negros, sendo “*Shaft*” – de 1971 e dirigido por Gordon Parks – um dos principais filmes que representam esse movimento cinematográfico

Esse cinema formulado pela população negra marca uma nova trajetória destes e que destoa da que foi aqui apresentada, já que passam – agora – a serem os protagonistas de suas próprias produções nas grandes telas, não ocupando mais papéis secundários, coadjuvantes, ou de vilões, como era o costume nos longas da época. E assim, por meio deste movimento, surge uma outra forma de representação – da comunidade negra – através do universo cinematográfico.

Dessa maneira, investigar e analisar esse outro momento histórico pode ser de muito interessante para os historiadores do cinema, já que, a partir deste, outras representatividades se manifestam e passam a ser familiares a essa população. Essa proposta deixada aqui é apenas uma ideia bem inicial e elementar do que pode ser pensando no futuro sobre o cinema e suas representações. E, desde já, ressalto o quão importantes são essas pesquisas, de maneira que, a partir desses estudos, é possível trazer para o foco de discussão personagens e grupos sociais que são – historicamente – deixados de lado.

FONTES

“O Cantor de Jazz’ no dia 16, no Pathé Palace”. **O Paiz**. N° 16489, 12 de dezembro de 1929, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/40752>. Acesso em: outubro de 2019.

“O Cantor do Jazz’, elogiado pela imprensa franceza. **A Manhã**. N° 01188, 16 de outubro de 1929, p.07. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/116408/9898>>.

“Films que já produziram mais de um milhão de dollares”. **Cinearte**. N° 00398, 01 de setembro de 1934, p. 28. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/16962>>. Acesso em: outubro de 2019.

“Revue and Jolson Picture Score”, **New York Amsterdam News**. 2 May 1928, p. 07.

Correio da Manhã. N° 10724, 13 de dezembro de 1929, p. 09. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_03/43502>. Acesso em: outubro de 2019.

DUMBO. Título original: Dumbo. Direção: Bem Sharpsteen. Produtor: Walt Disney. Roteiro: Joe Grant. (64 min.). Estados Unidos da América: Walt Disney Company. Entertainment, 1941. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OIolNwZMtik>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

ESSA É A AMÉRICA. Título original: This is América. Direção: Hiro Murai. Produtor: Jason Cole, com Ibra Ake e Fam Rothstein. Roteiro: Joe Grant. (04 min.). Estados Unidos: Vevo, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY>>.

INCONVENIÊNCIA DE UMA TRÉGUA. Título original: The Truce Hurts. Tom e Jerry. Direção: William Hana. Produção: Rudolf Ising. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1948. 08 min. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x3iwnkh>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

“It’s Here”. **The Daily Times**. 14 de abril de 1928, p. 08.

MARTÍNEZ, Héctor Llanos. As referências de ‘This is America’, o canto antirracista de Childish Gambino. In: **El País**, Brasil, 9 de maio de 2018. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/08/cultura/1525764736_166347>. Acesso em: 7 nov. 2019.

MONGE, Yolanda. Quando os EUA passaram a considerar racista pintar o rosto de preto. In: **El País**, Internacional, 20 de setembro de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/19/internacional/1568918644_060063.html>. Acesso em: 29 ago. 2020.

O CANTOR DE JAZZ. Título original: *The Jazz Singer*. Direção: Alan Crosland. Produtor: Jack Warner. Roteiro: Alfred A. Cohn. 1 DVD (90 min.). Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1927.

Propaganda *The Jazz Singer*. **The Dayton Herald**. 14 de abril de 1928, p. 06.

Site Amazon. Capa do box-VHS de venda do filme. Disponível em: <<https://www.amazon.com/Jazz-Singer-VHS-Al-Jolson/dp/6302120594>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

Site IMDB. *Photo Gallery, The Jazz Singer*. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0018037/mediaviewer/rm2618737152>>. Acesso em: 7 set. 2020.

TEMPOS MODERNOS. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin, 1936. Min: 1h17m18s.

“The Theater”. **Star Tribune Sun**. 12 de fevereiro de 1928, p. 04.

VAGRANT LAW, sec. 2. In: **Mississippi Black Codes**, 1865.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha e VIANA, Larissa. Lutas políticas, relações raciais e afirmações culturais no pós-abolição: os Estados Unidos em foco. In: **Histórias das Américas: novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

ALMEIDA, João Flávio; GARCIA, Dantielli Assumpção; SOUZA, Lucília M. A.; PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. Por Trás Das Câmeras: a decupagem cinematográfica como inscrição discursiva. In: **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 12, n. 20, p. 147 - 171, 2016.

AZEVEDO, Heloisa Helena Oliveira de; PRADO, Alessandra Elizabeth Ferreira Gonçalves. A teoria das representações sociais: revisitando conceitos e sugerindo caminhos. In: **I Seminário de Representações Sociais, Subjetividade e Educação**, Curitiba, p. 5093-5105, 10 nov. 2011. Disponível em: <https://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/5963_2978.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2020.

BARROS, José D' Assunção. Cinema e história – Considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. In: **Comunicação & Sociedade**, ISSN Impresso. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

_____. Sobre a feitura da Micro-História. In: **Revista OPISIS**. Universidade Federal de Goiás, v.7, nº 9, p. 167 – 185. Dez, 2007.

BOGLE, Donald. **Toms, coons, mulattoes, mammies, & bucks: an interpretative history of blacks in American films**. New York: Continuum, 2001 (1973).

BORGES, António Cristiano. **De Jim Crow a Langston Hughes: Quando a música começou a ser outra**. Dissertação (Mestrado em Letras), Lisboa, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo. EDUSC, 2004.

CARDOSO, Clarice. Oscar de 2015: a festa do homem branco. In: **Carta Capital**, 15 de janeiro de 2015. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/oscar-2015-a-festa-do-homem-branco-6769.html>>. Acesso em 26 de out. 2018.

CASTANHA, André Paulo. **As fontes e a problemática da pesquisa em história da educação**. Unioste, 2004 – 2006.

CHINEN, Nobuyoshi. **O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescentes nos quadrinhos brasileiros**. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2013.

FREIRE, Rafael de Luna. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e seu mercado exibidor na década de 1930. In: **Dossiê História e Audiovisual**. São Paulo, 2013.

GALLO, Rafael Eduardo. O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin. In: **Revista Novos Olhares**, Universidade de São Paulo, v. 3, ed. 2, 18 dez. 2014.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KARNAL, L.; PURDY, S.; FERNANDES, L. F.; MORAIS, M. V. **História dos Estados Unidos: da origem ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. In: **Estudos Históricos**. 1992.

KUERNTEN, Ingrid Lima. **“Never mind the words!” A crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em Modern Times**. Monografia (Graduação em História). Florianópolis, 2016.

LEITE, Carlos Henrique Ferreira. **O uso dos jornais para o conhecimento histórico: teoria e metodologia**. Universidade Federal de Ponta Grossa, 2015.

LUCA, Tânia Regina. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005

MAMEDE, Liciane Timoteo de. **A chegada do som no cinema: a expansão da indústria norte-americana e o surgimento das primeiras leis protecionistas**. Rio de Janeiro, 2012.

MONTEIRO, Márcio; AZAMBUJA, Patrícia. Análise cultural de produtos audiovisuais: relato de construção de protocolo teórico-metodológico. In: **Comunicação e Inovação**, USCS - Universidade Municipal de São Caetano do Sul, v. v.19, n. 41, p. [49-66], 1 dez. 2018.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2007.

MUSSER, Charles. Why Did Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer? Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture. In: **Film History**, Yale University, v. 23 10 out. 2011.

NUNES, Josival. Especial Chaplin: Tempos Modernos. In: **Cabine Cultural**. 2014. Disponível em: <<http://cabinecultural.com/2014/05/19/especial-chaplin-tempos-modernos/>>. Acesso em 11 de abril de 2020.

RODRIGUES, Y. W.; DIAS, L. N. C.; SOUZA, F. F. Dispositivo em design: descontinuidades do significado da bengala. In: **Estudos em Design | Revista (online)**. Rio de Janeiro, v. 27, p. 43 - 65, abril de 2019.

SANCHES, Everton Luis. “**Charles Chaplin: confrontos e intersecções com seu tempo**”. Dissertação (Mestrado em História). UNESP: Franca, 2003.

SENRA, Ricardo. “Sou nazista, sim”: o protesto da extrema-direita dos EUA contra negros, imigrantes, gays e judeus. In: **BBC**, 12 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40910927>>. Acesso em 26 de out. 2018.

SILVA, Veruska Anacirema Santos da. A importância da Escola dos Annales para o estudo da relação entre cinema e história. In: **Ciclos de Estudos Históricos**. Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2009.

TAYLOR, Deems. **The pictorial history of the movies**. New York: [s. n.], 1943

WENSE, Henrique Sampaio. **A imagem do negro nos quadrinhos e nas produções audiovisuais infanto juvenis**. Monografia (Graduação em Ciências da Comunicação). Universidade de Brasília, 2015.

XAVIER, Elton Dias; XAVIER, Solange Procopio. Políticas de Ação Afirmativa e Relações Raciais no Brasil e nos Estados Unidos. In: **Desenvolvimento em Questão**, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, n. 14, p. 43-87, 2007.