



Recebido em 06/07/2020

Aceito em 21/09/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.32414

DOSSIÊ

Cinema, história e educação: racismo e ensino de História em *O Assalto ao Trem Pagador*

Cinema, history and education:
racism and history teaching in
Assault on the pay train

Jairo Carvalho do Nascimento

Professor do curso de História da UNEB/Campus VI

Doutor em História Social pela UFBA

orcid.org/0000-0001-8410-0233

jenascimento@uneb.br

Genilson Ferreira da Silva

Professor do curso de História da UNEB/Campus VI

Doutor em Educação e Contemporaneidade pela UNEB/Campus VI

orcid.org/0000-0002-9995-3156

genilsonsilva@uneb.br

RESUMO: Este artigo, desenvolvido a partir de estudos articulados entre os grupos de pesquisa “Cinema, História e Educação: Teoria e Mediação Pedagógica” (UNEB/CNPq) e “Núcleo de História Social e Práticas de Ensino” (UNEB/CNPq), tem por objetivo analisar *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, em duas perspectivas de leitura: evidenciar e problematizar questões raciais presentes no filme e sua relação com o seu contexto de produção, bem como apresentar, do ponto de vista do ensino de História, orientações da maneira como trabalhá-lo em sala de aula no Ensino Médio. Para atingir tal fim, metodologicamente, utilizaremos como fontes, além da obra fílmica, matérias de jornais e revistas. Do ponto de vista teórico, dialogaremos com diversos autores, dentre eles, para o campo da relação cinema/história, com Marc Ferro, Pierre Sorlin, Michele Lagny e Julio Montero, e para o campo da relação cinema/ensino, com Alain Bergala, Javier Fernández Sebastián, Jörn Rüsen, Maria Auxiliadora Schmidt e Marlene Cainelli. A reflexão acerca do ensino de História procura atender aos objetivos da Lei 10.639/2003 e com eles contribuir.

PALAVRAS-CHAVE: Análise fílmica. Cinema e questões raciais. Cinema e ensino de História.

ABSTRACT: This article, developed from articulated studies between the research groups “Cinema, History and Education: Theory and Pedagogical Mediation” (UNEB / CNPq) and “Nucleus of Social History and Teaching Practices” (UNEB / CNPq), aims to analyze “Assault on the pay train (1962), by Roberto Farias, in two reading perspectives: to highlight and problematize racial issues present in the movie and its relationship with its production context, as well as to present, from the History teaching point of view, guidelines on how to

work in the classroom in high school. To achieve this objective, methodologically, we will use as sources, in addition to film works, newspaper and magazine publications. From the theoretical point of view, we will dialogue with several authors, among them for the field of cinema / history Marc Ferro, Pierre Sorlin, Michele Lagny and Julio Montero, and for the field of cinema / teaching, with Alain Bergala, Javier Fernández Sebastián, Jörn Rüsen, Maria Auxiliadora Schmidt and Marlene Cainelli. The reflection on the teaching of History look forward to meet the objectives of Law 10.639 / 2003 and contributes with them.

KEYWORDS: Film analysis. Cinema and racial issues. Cinema and history teaching.

O *Jornal do Brasil* (RJ), em 15 de junho de 1961, deu destaque à morte de Sebastião de Souza, bandido conhecido como Tião Medonho, falecido em função de vários ferimentos provocados por tiros, em hospital de Duque de Caxias (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de jun. de 1961. 1º Caderno, p. 4). Temente a Deus, havia pedido a presença de um Padre para dar-lhe a extrema-unção. A notícia de sua morte se espalhou rapidamente, e uma grande multidão de populares se dirigiu à porta do hospital. Para evitar conflitos, a Polícia ampliou a segurança. O que ele fez para merecer destaque no jornal e a atenção do povo?

Parece cena de filme. E realmente se tornaria pouco tempo depois. A história de Tião Medonho, um dos líderes do assalto ao trem pagador da estrada de ferro da Central do Brasil, fato ocorrido em 14 de junho de 1960, nas imediações da Estação de Japeri, região metropolitana do Rio de Janeiro, chamou a atenção do diretor Roberto Farias, que levou para as telas a história desse roubo: *O Assalto ao Trem Pagador*.

O cinema vem sendo utilizado nas pesquisas sociais aqui no Brasil, cada vez mais incorporado como fonte de estudos por parte de sociólogos, antropólogos, filósofos e, em especial, de historiadores, e como ferramenta didática de ensino na sala de aula. O objetivo principal deste artigo é o de analisar o filme, do ponto de vista histórico, como fonte para entender as relações raciais no Brasil e, do ponto de vista educativo, como utilizar o filme em sala de aula, que contribuições ele pode trazer para o ensino de História.

O artigo está dividido em três partes. Na primeira, apresentaremos os elementos externos que compõem o filme, tais como informações sobre o diretor, o seu contexto de produção, a recepção crítica e a repercussão comercial. Na segunda, faremos a crítica interna do filme, preocupados em problematizar as questões raciais que a obra oferece. Ressaltamos que, nessa análise, do ponto de vista racial, ela será recortada e conduzida, sobretudo, pela trajetória dos personagens e pelos diálogos travados entres eles – não é nossa intenção fazer uma crítica sistematizada da linguagem visual do filme. Por último, evidenciaremos como o filme pode ser útil no campo do ensino de História, como ferramenta didática para se discutir as questões raciais e o mito da democracia racial brasileira.

O filme e seu contexto histórico-social

Quando *O Assalto ao Trem Pagador* foi lançado, no início da década de 1960, a História, embora já trouxesse em si as perspectivas de novos temas, novos objetos e

novas abordagens, exigindo, assim, a ampliação da noção de documento, só estava iniciando os debates que introduziriam e elegeriam o filme como fonte documental importante. A partir da década de 1970, com a construção de um debate mais teórico sobre a relação filme e construção do conhecimento histórico, elabora-se, aos poucos, a noção de que todo filme, independentemente do gênero, é uma fonte histórica. Uma vez vencidas as dúvidas que se tinham quanto a ser imagem ou não do real, ficção ou documento, o cinema deixou de ser um objeto inteligível para ser uma linguagem repleta de informações e significados a ser considerada pelo historiador.

Na perspectiva de Marc Ferro (1992), toda e qualquer obra fílmica carrega as marcas de seu tempo, apresenta retratos da sociedade em que ela foi produzida. O crítico Paulo Emílio Salles Gomes já dizia: “Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado” (1986, p. 98).

Atualmente, os historiadores reconhecem que o cinema exerce certo “protagonismo” no campo da pesquisa histórica, em função de que, na contemporaneidade, a sociedade é fortemente marcada pela indústria cinematográfica (MONTERO, 2005). Os historiadores se aproximaram da fonte fílmica, e ela influencia hoje o seu trabalho e pode conduzir, inclusive, para oferecer interpretações de um dado acontecimento do passado ou de um contexto social (SORLIN, 2005).

No campo metodológico, para analisar um filme, seguimos as orientações de Marc Ferro, em examinar os elementos externos (seus realizadores, o circuito de circulação e recepção) e internos (concepção ideológica, temas abordados, sujeitos sociais e diálogos) relacionados à obra fílmica. Ele apresenta o seguinte método: “(...) analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim compreender não somente a obra como também a realidade que representa” (1992, p. 87).

O Assalto ao Trem Pagador é uma produção do cinema brasileiro do ano de 1962, dirigido por Roberto Farias e produzido por Herbert Richers. Roberto Farias foi um nome importante da história do cinema brasileiro, como produtor, diretor e executivo da política cinematográfica. Começou sua carreira como assistente de direção nos estúdios da Atlântida (RJ) e da Maristela (SP), na década de 1950. Nesse período, dirigiu chanchadas, comédias musicais carnavalescas¹. Na década de 1960, dirigiu filmes de aventura com Roberto Carlos (MIRANDA; RAMOS, 2004). Assumiu, entre os anos de 1974 e 1978, a direção geral da Embrafilme (empresa mista, cujo acionista majoritário era o Governo Federal). Sua gestão é considerada como a que deu estabilidade e consolidação à empresa, contribuindo para o fortalecimento do cinema nacional a partir de uma política moderna de financiamento, produção e distribuição de filmes (HINGST, 2013). Na década de 1980, realizou *Pra frente, Brasil* (1982), um filme de muito sucesso que retratava a tortura no regime militar; recebeu diversos prêmios em festivais e foi

¹ A chanchada foi um gênero cinematográfico produzido majoritariamente no Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1950, especialmente pelos estúdios da Atlântida e Produções Cinematográficas Herbert Richers. Filme de comédia popular, de baixo custo de produção, a chanchada agradou ao público com personagens como malandros e carnavalescos, ou mocinhas indefesas e atrapalhadas. Produziu muitos filmes com temática musical ou carnavalesca. Os grandes nomes desse tipo de comédia foram Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Zéze Macedo, Dercy Gonçalves e Violeta Ferraz.

visto por quase 1.300.000 pessoas (SILVA NETO, 2002). Ele é reconhecido como “um dos poucos” cineastas “com capacidade de transitar por vários gêneros cinematográficos” (MIRANDA; RAMOS, 2004, p. 230).

O Assalto ao Trem Pagador foi recebido com aclamação pelos críticos de cinema em diversos jornais da época. Essa produção cinematográfica foi considerada uma obra séria em comparação com a chanchada, gênero do cinema brasileiro que até então dominava a produção e exibição de filmes. Na época de seu lançamento, liam-se nos jornais opiniões em que as comparações com a chanchada eram inevitáveis, uma delas assevera:

A chanchada, que durante vários anos, veio comprometendo, em grande parte, a nossa produção cinematográfica, está felizmente desaparecendo. Consolidando o seu desaparecimento, o próprio Herbert Richers, produtor que, nos últimos tempos, mais sustentou este infeliz gênero, está começando a se dedicar a filmes mais sérios, pelos menos na intenção (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 de set. 1962. p. 17/3).

Nessa direção, ainda no tocante às comparações do longa-metragem com o gênero acima mencionado, podia se ler títulos como “*O Assalto ao Trem Pagador’ é golpe de morte nas chanchadas*” (*Diário da Noite*, Rio de Janeiro 1962, p. 140/2) ou *Progresso no cinema nacional*, texto de Octávio de Faria que, na época, fez as seguintes considerações:

Não resta dúvida: o cinema nacional progride. Mesmo sem ter visto “O Pagador de Promessas”, mesmo não tendo gostado de “Os Cafajestes” não há como não reconhecer: estamos melhorando muito. E é isso que “O Assalto ao Trem Pagador”, de Roberto Farias, vem sobejamente provar (...) Não tomo como ponto de referência, é evidente, as nossas habituais chanchadas que, como se sabe, não oferecem base para qualquer crítica. Triunfar, em relação a elas, seria por demais fácil (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de ago. 1962. p. 17/7).

Vale ressaltar que a crítica cinematográfica, naquele momento, já estava influenciada pelos princípios estéticos do Cinema Novo, em formação, em realizar dramas políticos que visavam mostrar a realidade social brasileira numa perspectiva de luta de classes, e por isso desvalorizava a chanchada. A crítica cinematográfica era, em linhas gerais, formada por intelectuais que assumiam um discurso em favor de um cinema moderno, mais sério e comprometido com a linha cinemanovista em desenvolvimento. Ou seja, seria uma elite que privilegiava uma “ideologia da seriedade”, em detrimento do riso das comédias populares (DIAS, 1993, p. 35). Mas as chanchadas, ao seu modo, também faziam críticas sociais, elas “[...] satirizavam e criticavam certos aspectos da sociedade brasileira de forma bastante veemente, como a falta d’água e de luz, de feijão, de dinheiro, a burocracia do funcionalismo público”, apresentavam “[...] uma visão irônica e popular da ‘alta sociedade’” (DIAS, 1993, p. 35).

O filme estreou em 28 de junho de 1962, no Rio de Janeiro, em diversas salas de cinema. Teve uma pré-estreia no dia anterior, no Cine Metro Copacabana (*O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1962. Geral, p. 8). Foi filmado em 62 dias, com um custo total de 18 milhões de cruzeiros (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1962. p. 17/24). Apresentava como protagonistas Eliezer Gomes, no papel de Tião Medonho, e Reginaldo Faria, no papel de Grilo Peru. Também faziam parte do elenco Jorge Dória, Átila Iório, Ruth de Souza, Helena Ignês, Luíza Maranhão, Dirce Migliaccio, Miguel Rosemberg e

Kelé. O longa conta também com a participação especial de Grande Otelo. A imprensa deu ampla repercussão ao lançamento do filme.

Figura 1 – Lançamento e destaque na imprensa



Fonte: *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1962. Geral, p. 9.

Partindo do argumento de Roberto Farias, Luiz Carlos Barreto e Alionor Azevedo, com duração de 108 minutos e filmado em preto e branco, conquistou premiações de melhor filme no Festival de Cinema da Bahia, Festival de Dacar, no Senegal, II Festival Internacional de Lisboa (Caravela de Prata) e Prêmio Governador do Paraná. Conquistou ainda a premiação de melhor diretor no Prêmio Governador do Estado de São Paulo e Festival de Cinema da Bahia. Foi laureado também como melhor roteiro no Prêmio Governador do Estado de São Paulo e Sacy do Jornal *O Estado de São Paulo* (*O Assalto ao Trem Pagador*. Cinemateca Brasileira. D 565/36a). O filme alcançou boa notoriedade no exterior: foi exibido em 1962 no Festival de Veneza e lançado em diversos países, tais como Estados Unidos, Canadá, em países europeus e da América Latina (SILVA NETO, 2002).

O Assalto ao Trem Pagador levou para as telas a história extraída de fatos reais do assalto ocorrido na Linha Férrea Central do Brasil, em Japeri, Rio de Janeiro, em 14 de junho de 1960. No cinema, o filme relata a história de uma quadrilha comandada por Tião Medonho (Eliezer Gomes) e Grilo Peru (Reginaldo Faria), da qual faziam parte Lino (Kelé), Tonho (Átila Iório), Edgar (Miguel Rosemberg) e Cachaça (Grande Otelo). Em síntese, o enredo gravita em torno da quadrilha liderada por Tião e Grilo, que roubou 27 milhões de cruzeiros, sendo a partilha do roubo feita num esconderijo nas proximidades da própria linha férrea. Grilo, principal organizador do assalto, dizia-se orientado por um certo “Engenheiro”, personagem misterioso, criado por ele mesmo, e que havia definido um pacto a ser seguido por todos os que receberam dinheiro durante a partilha, que consistia em não gastar mais que dez por cento do dinheiro partilhado. O pacto começa a ser quebrado, primeiro por Grilo e depois seguidamente por todos os

integrantes da quadrilha, o que faz a polícia mudar os rumos das investigações, chegando a acreditar que se tratasse de uma quadrilha internacional, numa mera alusão à incapacidade dos brasileiros de realizar feitos magnânimos, sendo a prisão e morte de Tião o desfecho do filme. A grande maioria dos participantes da quadrilha é formada por negros, tendo em Tião Medonho sua principal liderança negra, enquanto três participantes podem ser considerados, para nossa realidade racial, brancos, sendo seu principal representante o personagem Grilo Peru.

Do ponto de vista comercial, o filme teve um bom sucesso de bilheteria. Não dá para mensurar o número total de público, pois naquela época não havia ainda um sistema de levantamento de informações, mas possivelmente ultrapassou a casa do milhão. O jornal *O Globo* informou que foi o recorde de estreia de um filme nacional no Brasil: em uma semana de exibição nos cinemas do Rio de Janeiro, o filme foi visto por 387 mil pessoas (*O Globo*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1962. Geral, p. 9). Isso nos dá uma dimensão de que o filme alcançou números consideráveis de bilheteria.

A crítica cinematográfica à época recebeu com entusiasmo o filme. O crítico Octávio Bomfim escreveu que ele “tem boa categoria dramática”, “é uma realização marcante do nosso cinema”, seria uma prova de que “se consolida a boa cinematografia brasileira”. Elogiou a atuação dos atores. Informou que o público na pré-estreia o aplaudiu 4 vezes durante a sessão. Concluiu dizendo que vale a pena ver o filme, pois “ele agrada e emociona” (*O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1962. Geral, p. 4).

O escritor Néelson Rodrigues, colunista de futebol de *O Globo*, abriu espaço em sua seção para elogiar o filme. Informou que viu a obra na pré-estreia e saiu com vontade de “sentar no meio-fio e chorar”, e explica:

Chorar porque o cinema brasileiro atira na cara do mundo mais um maravilhoso filme. E vejam vocês: o que o romance não fez, nem o conto, sem o teatro – fez o cinema. Os negros “vivem” na tela, como no futebol. São tão densos como Pelé ou Djalma Santos. E Eliezer Gomes, o “Tião Medonho”, tem uma dimensão racial maior e mais fidedigna do que o Paul Robeson² (*O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1962. Geral, p. 8).

Néelson Rodrigues, nesta frase, consegue externar muito sobre nossas relações raciais, quanto ao fato da prevalência do silêncio em muitos espaços de produção de conhecimento sobre o problema do negro no Brasil. Dito de outro modo, por meio das palavras do eminente dramaturgo, é possível desvelar a experiência brasileira de negar, dentro das nossas relações sociorraciais, a hierarquização de grupos através de seus traços fenotípicos, tornando o racismo um tabu, em que a convicção, por parte da elite, de se imaginar vivendo numa democracia racial, era mais que verdadeira (GUIMARÃES, 1999). Nesse mesmo sentido, pode-se encontrar nas palavras de Rodrigues eco com o raciocínio de Clóvis Moura quando este constata que:

Os estudos sobre o negro brasileiro, nos seus diversos aspectos, têm sido mediados por preconceitos acadêmicos, de um lado, comprometidos com uma pretensa imparcialidade científica, e, de outro, por uma ideologia racista racionalizada, que representa os resíduos da superestrutura escravista, e, ao

² Paul Robeson (1898-1976) foi um importante ator negro estadunidense e ativista político dos direitos civis dos negros e antifascista.

mesmo tempo sua continuação, na dinâmica ideológica da sociedade competitiva que a sucedeu [...] (MOURA, 1988, p. 17).

Nosso entendimento, portanto, é o de constatar que o olhar de Nelson Rodrigues sobre o filme *O Assalto ao Trem Pagador*, de algum modo, traduz a representação de nossas relações sociais ordenadas por um padrão de desigualdade, que tem se mostrado estrutural, mascarado pela pretensa ideia de convivência harmoniosa entre brancos e negros, isto é, uma encenação que mostra a realidade como democrática racialmente. Em essência, trazer a citação de Nelson Rodrigues motiva-nos a pensar.

Glauber Rocha, por sua vez, anos depois, em seu livro *Revolução do cinema novo*, reconhecia o seu valor, mas o considerava um filme policial que imitava o gênero de gangster de Hollywood; seus personagens atuavam “motivados pela miséria, mas não refletiam sobre ela”. Sem considerar o fato de ser uma obra adaptada de um fato real, ele acusa o diretor de manter “uma estrutura” pela qual os personagens caminhavam “para um destino inexorável” (ROCHA, 1981, p. 97). Na concepção dele, o filme possuía uma fórmula comercial predeterminada e não analisava de forma profunda as contradições da sociedade brasileira, não carregava o aspecto de denúncia social. Glauber Rocha ainda estava orientado por suas ideias de uma estética política revolucionária, por isso, acreditamos que tenha feito essas críticas.

Luiz Felipe Miranda e Fernão Ramos atribuíram ao filme o rótulo elogioso de “neo-realista” (2004, p. 229). Guardadas as devidas proporções, o aspecto social e racial que o filme aborda tem uma ligação com a estética neorrealista italiana. Segundo eles, Roberto Farias não fez parte do círculo principal do Cinema Novo. Situava-se às margens, mas com trânsito e proximidade com o grupo principal, que era formado por Glauber Rocha, Néelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Ruy Guerra, dentre outros (MIRANDA; RAMOS, 2004)³.

Além das inevitáveis comparações com as chanchadas, muitos registros sobre o longa-metragem brasileiro em questão antecedem a data de seu lançamento. Precede ao seu lançamento, portanto, uma série de matérias publicadas em jornais entre o final 1961 e início de 1962, textos que trazem claramente conteúdos de grande divulgação, com destaque para as matérias do jornal *O Dia*, que, entre os 1961 e 1962, editou matérias com os seguintes títulos: *Assinado o contrato para a realização do filme “O Assalto ao Trem-Pagador”*; e *Assalto ao Trem Pagador: um dos mais ambiciosos filmes do cinema brasileiro estará pronto em março e ambiciona o festival de Veneza em 1962*. Destaca-se também o texto do *Diário Carioca* (1962), que trouxe em epígrafe “*Motorista será ‘Tião Medonho’ no cinema*”. No *Jornal do Brasil* (1962), sobressai o texto intitulado “*‘Tião Medonho’ do cinema já foi achado: tem 1,81 de altura e 104 quilos*”. Já no *Diário*

³ O neorealismo italiano no cinema foi um movimento cinematográfico que tinha, como características principais, os seguintes pontos de destaque: a produção de filmes com forte crítica social, antifascistas, preocupados em retratar a realidade política da Itália pós II Guerra Mundial; cineastas influenciados pelo marxismo; a opção de cenários naturais em detrimento dos estúdios; a valorização de atores não profissionais. Seus principais diretores foram Roberto Rossellini (*Roma, Cidade Aberta/1945*), Vittorio De Sica (*Ladrões de bicicleta/1948*) e Luchino Visconti (*A terra treme/1948*). Seus marcos temporais não são claramente bem definidos, especialmente o seu término. Sua atuação no cenário cultural italiano teria sido entre a segunda metade da década de 1940 a meados da década de 1960.

de *Notícias* (1962), a evidência ao filme foi posta no texto intitulado “Assalto ao Trem” *Quer Ser “O Pagador”*, e nele registrou-se o seguinte ponto de vista:

Focalizando a realidade brasileira, o novo filme nacional das Produções Herbert Richers – Assalto ao Trem Pagador – que custou mais da metade do dinheiro realmente roubado pelos integrantes da quadrilha de “Tião Medonho” no mais ousado assalto já registrado na história do Estado do Rio, promete ser o grande sucesso do ano da cinematografia brasileira, sendo bem possível que se iguale ao conteúdo artístico ao já famoso “Pagador de Promessas” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de jun.1962. p. 17/24).

Pelo que foi exposto sobre *O Assalto ao Trem Pagador*, convém, no mínimo, uma indagação: o que faz o longa-metragem ser tão aguardado e noticiado? Uma possível resposta já foi aqui antecipada e tem a ver com a negação da chanchada como gênero cinematográfico. Mas outras possíveis respostas podem ser levantadas, como, por exemplo, o fato de ser um roteiro baseado em um acontecimento verídico, muito noticiado na época.

Quanto à segunda possibilidade, a notoriedade que é dada pelos jornais e revistas da época ao episódio do assalto ao trem pagador da Central do Brasil é considerável. Tendo acontecido em 14 de junho de 1960, o fato figurou nas seções dos principais periódicos por exato um ano. As primeiras notícias se iniciaram um dia após o assalto, como pode ser lido no *Jornal do Brasil*, *Assaltantes comandados por megafone roubam Cr\$ 25 milhões* (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de jun. 1960. 1º Caderno, p. 9). Informações sobre o referido acontecimento só vieram a esmaecer com a morte de Tião Medonho, um ano após o acontecido, quando a polícia dá o caso como resolvido.

As leituras dos jornais ajudam-nos a afirmar o quanto o assalto ao trem da Central do Brasil se tornou um acontecimento amplamente divulgado e com repercussão em nível nacional. As notícias eram quase um folhetim aguardado por aqueles que liam jornais no Brasil daquela época. A forma como se noticia a morte de Tião Medonho corrobora a ideia de quanto este fato foi marcante.

Sebastião de Sousa, o Tião Medonho do assalto ao trem pagador da Central do Brasil morreu às 18 h 25 m de ontem, na Casa de Saúde Santo Antônio, em Duque de Caxias, minutos após ter pedido a presença de um padre qualquer, para poder expirar com a absolvição de Deus. Tião confessou, recebeu a extrema-unção de um padre franciscano e – na agonia da morte – arrancou com fúria as bandagens que lhe cobriam os ferimentos do pescoço (...). A notícia da morte de Tião Medonho – que foi recolhido ao necrotério e será sepultado hoje no Cemitério de Duque de Caxias – atraiu uma multidão à porta da Casa de Saúde, onde o policiamento teve de ser reforçado, para evitar incidentes (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de jun. 1961. 1º Caderno, p. 4).

Nossa compreensão, a partir das leituras dos jornais da época, é que os acontecimentos noticiados favoreceram a construção do roteiro. Muito do que é escrito nos jornais alude a cenas cinematográficas, a exemplo da narração da morte de Tião Medonho, expressa na citação feita acima.

Cinema, sociedade e racismo

Do ponto de vista da relação Cinema/História, a análise fílmica deve considerar o contexto social, político e cultural do filme, o seu momento de produção, e verificar as motivações do seu diretor, as influências que o **levam** a realizar determinada obra. Vimos que houve um real interesse em função da repercussão jornalística do assalto na imprensa. Mas há outro aspecto importante pelo qual o filme deve ser pensado, o contexto do debate racial no Brasil no período. Contextualizar o filme é um princípio metodológico primordial, como assim o é toda e qualquer fonte histórica.

Enfim, não é menos claro que o cinema, por mais específico que ele se arvore e por mais autônomas que sejam por vezes suas instituições e seu funcionamento, não se desenvolve isoladamente no domínio cultural: ele retoma frequentemente, muito frequentemente mesmo, temas e formas vindas de outras instâncias sócio-históricas. Fazer do cinema uma fonte histórica determina evidentemente para começar a avaliar a significação do filme no seu contexto sócio-econômico e político, localizado, muito frequentemente no quadro nacional, e, é claro, datado [...] (LAGNY, 2009, p. 123-124).

O filme insere-se num contexto nacional em que politicamente a renúncia de Jânio Quadros em 1961 e a consequente assunção de João Goulart provocam conturbações, em virtude da reação conservadora à posse de Goulart, levando a rearranjos políticos, como a adoção do regime parlamentarista, que vigoraria de setembro de 1961 a janeiro de 1963. Essa situação política se refletiria sobremaneira na economia do país, que já dava sinais de estancamento econômico em razão do intenso endividamento construído na década anterior, sobretudo no Governo de Juscelino Kubitschek, justamente para permitir a vinda de indústrias multinacionais de bens de consumo. Esses indícios de consumo podem perfeitamente ser percebidos no filme quando este retrata as imagens de espaços urbanos distintos: a favela e o “asfalto”. Voltaremos a essa questão mais adiante.

Um dos focos principais do filme é, sem dúvida, a questão racial brasileira, levada ao cinema a partir das representações das imagens dos dois personagens centrais: Tião Medonho e Grilo Peru. Sobre esse ponto, salientem-se dois aspectos: primeiro, tratar dessa temática no início da década de 1960 é impactante, como observaremos mais adiante, situação essa minimizada pelos textos dos jornais da época que colocavam o problema racial como uma mera questão social; segundo, o lançamento do longa-metragem acontece em meio à mudança no foco dos estudos sobre as relações raciais brasileiras.

A película mostra-se rica quanto ao tratamento das questões raciais que marcam a sociedade brasileira, e estas podem ser observadas numa das cenas mais relevantes do filme, que foi a morte de Grilo por Tião Medonho. Esses personagens foram responsáveis por sintetizar as questões raciais abordadas no filme através de um diálogo intenso e conflituoso, quando Tião Medonho, negro e favelado, via sua condição racial ser confirmada e contestada pelo personagem de Reginaldo Faria, Grilo Peru, branco, que tinha acesso a muito do que era negado à população negra. Nesse referido diálogo, o questionamento feito por Tião Medonho a Grilo Peru quanto à quebra do pacto quando da partilha do dinheiro roubado é respondido por esse último personagem da seguinte forma: “Onde é que se viu favelado ter carro, será que vocês não aguentam esperar?”

Aquele pacto foi feito pra vocês. São vocês que não podem gastar mais de dez por cento”. Tião Medonho então indaga: “E por que é que você pode, Grilo?” E este responde: “Você sabe melhor do que eu, Tião.”

De fato Tião sabia! Subentende-se aí que a condição de negro do personagem é um impedimento a alcançar e consumir aquilo que “estaria destinado” para a população branca brasileira. Na cena da morte de Grilo, o racismo fica mais explícito, quando este, antes de morrer, profere o seguinte discurso:

[...] não nasci para viver em favela não, Tião. Vocês vão me matar é por isso, não é porque eu comprei carro, desrespeitei o pacto não, é porque eu tenho cara de ter carro. Você tem inveja da minha inteligência, inveja de mim, do meu cabelo loiro, do meu olho azul. Você pensava que dinheiro ia fazer você ficar bonito, Tião? Como é que você queria ter mulheres como as minhas, Tião? Você é feio, sujo, fedorento! Não, Tião, seu destino é viver na favela, o seu e de sua família, e dinheiro não vai tirar você de lá não, Tião. Você tem dinheiro e não pode gastar, Tião! Tua inveja está é aí, eu tenho cara de ter carro, tenho o olho azul e você, você tem cara de macaco! Macaco! (*O Assalto ao Trem Pagador*, 1962).

Figura 2 – Sequência da morte de Grilo Peru



Fonte: *O Assalto ao Trem Pagador* (1962). Montagem dos autores.

A cena do filme em que se estabelece o diálogo, acima exposto, permite a apresentação de um debate sobre as relações raciais brasileiras, sendo possível discutir o problema do negro no Brasil. Sobre essa questão, consideramos importante avaliá-la em dois caminhos que, em si, são complementares, referenciando-nos nos conceitos de racismo e antirracismo trazidos por Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (1999): o primeiro é, sem dúvida, o diálogo que antecede a cena da morte de Grilo Peru, numa

perspectiva de discussão do conceito de racismo; o segundo tem a ver com a narrativa expressa nos jornais da época, quando noticiaram o episódio do assalto ao trem pagador, um tomando as relações raciais vividas no Brasil como meras diferenças sociais, abrindo-se espaço para o entendimento do conceito de antirracismo.

Nosso entendimento é de que o filme suscita uma compreensão dos conceitos de raça e racismo do ponto de vista da Sociologia, encontrando na cena do diálogo que antecede a morte de Grilo Peru os elementos mais evidentes. Em essência, na interlocução entre Tião Medonho e Grilo Peru, o que é afirmado por esse último personagem tende a realçar as diferenças entre os indivíduos, dando a entender que as desigualdades entre eles são de ordem intelectual, moral e cultural. Portanto, ser loiro de olhos azuis, ser inteligente e bonito, contrastando com o ser feio e ignorante, condenado a viver na favela e ser associado a macaco, traduz a ideia de uma hierarquia que ratifica a incapacidade de certos grupos de serem aceitos e respeitados socialmente. Contudo, essas diferenças não devem ser entendidas como meramente naturais e fenotípicas, mas numa perspectiva que as tratem como realidades sociais, muito embora o discurso que a sustente se referencie nas diferenças fenotípicas (GUIMARÃES, 1999).

Nessa perspectiva, Nilma Lino Gomes e Kabengele Mununga, no livro *O negro no Brasil de hoje*, contribuem para pensar também as relações raciais no Brasil e o conceito de racismo. Esses autores apresentam a definição em que:

O racismo é um comportamento, uma ação resultante da aversão, por vezes, do ódio, em relação a pessoas que possuem um pertencimento racial observável por meio de sinais, tais como a cor de pele, tipo de cabelo, formato do olho etc. Ele é resultado da crença de que existem raças ou tipos humanos superiores e inferiores a qual se tenta impor como única e verdadeira (2016, p. 179).

Como afirmamos, as relações raciais no Brasil são carregadas de complexidade. O preconceito e a discriminação racial são elementos que, às vezes, não são tão evidenciados na sociedade brasileira.

O racismo brasileiro tende a ser disfarçado, sem uma hostilidade óbvia ou explícita; em vez de ser como um tapa na cara, expressa-se em ações e palavras hostis. Se o racismo no estilo americano pode ser um tapa na cara, o racismo no estilo brasileiro pode ser como um abraço que sufoca. No Brasil, o racismo é abafado, camuflado, disfarçado, difícil de se detectar (STAM, 2008, p. 83).

Por mais que esse diálogo presente no filme mostrasse as reais condições raciais da sociedade brasileira sustentada no racismo, não era essa a discussão que traziam os jornais da época sobre a temática tratada. O que está explícito no filme é olvidado pelos jornais. A tendência dos periódicos que noticiaram sobre *O Assalto ao Trem Pagador* era a de abordar a história do filme relacionada à realidade social brasileira desigual, sem atribuir a devida importância ao racismo. Tratava-se de um problema da existência de ricos e pobres, mas sem correlacionar as relações sociais brasileiras ao racismo. Nesse aspecto, o texto do jornal *A Tribuna*, com o título *O Brasil no recente festival cinematográfico de Veneza*, comprova tal assertiva ao afirmar:

A crítica salientou a boa técnica da obra, que se eleva do folclorismo, pondo em destaque o desequilíbrio e o eterno conflito que existem entre os muitos ricos e os muitos pobres.

Um desequilíbrio que não é só no Brasil, mas no mundo todo, e por isso Roberto Farias desejou representar a injustiça que se encontra entre os seres humanos, dividindo-os em dois mundos diferentes, não conciliáveis (...).

Os cineastas brasileiros apresentam nas mais recentes experiências uma decidida orientação, num sentido mais complexo e empenhativo de realismo, para pôr em evidência os valores e os sofrimentos da humanidade. Transcendendo o plano local, a película de Farias deseja atingir mais vastas proporções ao serviço de uma mensagem profunda, relacionada com a situação dos tempos de hoje, em que a riqueza e a extrema pobreza dividem o mundo em dois blocos, um dos quais deseja sobreviver. (*A Tribuna*, Rio de Janeiro, 23 de set. 1962, p. 33).

Inequivocamente, as tensões raciais evidenciadas no filme, quando analisadas à luz das interpretações presentes na década de 1960, herdeiras dos estudos provenientes das décadas de 1940 e 1950, tendiam a considerar aquilo expresso no jornal *A Tribuna* (trecho acima descrito), em que era mister reputar o fenômeno racial brasileiro como mera diferença entre “os muitos ricos e os muitos pobres”. Nesse sentido, há uma tendência, destacada por Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, em desconsiderar as relações raciais distanciadas do conceito de racismo e de se contentar com interpretações em que diferenças sociais e/ou de classe são o bastante (GUIMARÃES, 1999).

O filme reforça as diferenças sociais, em que a questão racial se destaca em diferentes espaços. Seria a presença de uma geografia racial que demarca espaços em que negros e brancos são maioria: a favela dos negros e o asfalto/Zona Sul dos brancos. Dois espaços fundamentalmente assimétricos. Sobre esse distanciamento abissal, Darcy Ribeiro diz: “Com efeito, no Brasil, as classes ricas e as pobres se separam uma das outras por distâncias sociais e culturais quase tão grandes quanto as que medeiam entre povos distintos” (1995, p. 210).

Essa espacialização é fruto do processo histórico da escravidão. Vale salientar, considerando o ano de lançamento do filme, que a abolição da escravidão ocorrera havia 74 anos, portanto, um período ainda não tão distante. A abolição não cimentou a passagem, de fato, do negro para a total liberdade e integração à sociedade, não o tornou um cidadão de direitos. Sem acesso à terra (sem reforma agrária), à educação (pouco espaço no ensino público) e ao trabalho (concorrência e/ou substituição por mão de obra estrangeira), os negros foram lançados à própria sorte, acabaram segregando-se nas favelas e periferias das cidades.

A desagregação do regime escravocrata e senhorial se operou, no Brasil, sem que se cercasse a destituição dos antigos agentes de trabalho escravo de assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumisse encargos especiais, que tivessem por objeto prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho. (...). Essas facetas da situação (...) imprimiram à Abolição o caráter de uma espoliação extrema e cruel (FERNANDES, 1965, p. 1).

Essas desigualdades raciais e sociais revelam o poder histórico da elite dominante brasileira (grandes proprietários de terra, alta burguesia industrial e comercial), no processo de concentração de riqueza e renda. Para isso, mais uma vez, Darcy Ribeiro: “[...] a luta mais árdua do negro africano e de seus descendentes brasileiros foi, ainda é,

a conquista de um lugar e de um papel de participante legítimo na sociedade nacional” (1995, p. 220).

Essa percepção de Darcy Ribeiro e de Florestan Fernandes pode ser vista exatamente no filme, na sua configuração social e racial, em que se mostra o lugar social do negro pobre e do branco bem-sucedido. E o filme explora isso em imagens e diálogos.

Figura 3 – Favela X Asfalto



Fonte: *O Assalto ao Trem Pagador* (1962). Montagem dos autores.

A figura evidencia essas disparidades: o personagem de Cachaça, interpretado pelo ator Grande Otelo, sobe o morro e, atrás dele, moradoras com latas de água na cabeça; há passagens em que se mostra esgoto, falta de saneamento básico; do outro lado, vemos Grilo Peru tomando banho de piscina. O que falta em um lugar, água, existe em abundância em outro. As outras imagens dão a dimensão entre os cenários de pobreza (favela) e de progresso urbano (avenida Copacabana). Em um momento emblemático, Cachaça, ao ser interpelado para respeitar o enterro de uma criança, responde: “Quando morre uma criança na favela, todo mundo devia de cantar. É menos um para se criar nessa miséria”.

Dentre os diversos fenômenos sociais suscitados na obra fílmica *O Assalto ao Trem Pagador*, sem dúvida, a questão da ocupação do espaço urbano, em que se concentram indivíduos dos mesmos extratos raciais habitando nos mesmos lugares, apresenta-se com muita nitidez. Contudo, isso é mascarado, em nossa compreensão, por uma pretensa democracia racial,

É comum, nas referências que são feitas à posição dos pretos e pardos nas cidades brasileiras, a menção à inexistência de guetos – bairros onde são confinadas certas minorias, por imposições econômicas e/ou raciais – como sinal de ausência

de qualquer tipo de segregação racial. O gueto norte-americano sintetiza a imagem de discriminação racial aberta e da dominação branca. No polo oposto estaria o Brasil, onde pretos e brancos pobres compartilham o espaço das vilas e favelas, numa espécie de promiscuidade racial sustentada pelo laço comum da miséria e da opressão econômica (ROLNIK, 2009, p. 75).

No Brasil, esse fenômeno de “segregação racial residencial” (RIANI; RIOS NETO, 2009, p. 91) é muitas vezes atribuído a explicações de cunho econômico, visto pela óptica da existência de classes sociais na sociedade capitalista, deixando de considerar fatores como a cor da pele e as diferenças raciais. De modo incontestado, a narrativa utilizada no roteiro de *O Assalto ao Trem Pagador*, praticamente em todas as cenas, expõe o fenômeno segregação urbano-espacial, constituindo-se numa fonte em que esse tema possa ser discutido, considerando os aspectos que podem explicá-los: se os aspectos econômicos perpassados pela questão de classe são necessários e suficientes para elucidar o fenômeno; se o importante é considerar os aspectos de discriminação sustentados no racismo como elemento para desvendar a ocupação do espaço urbano, ocupado a partir das diferenças raciais; se considerar tanto a perspectiva de classe em conformidade com a observação do racismo em nossas relações explicaria a ocupação urbano-espacial, baseada na segregação de negros e mestiços brasileiros.

Um elemento a ser destacado diz respeito à presença de aspectos religiosos de matriz africana no filme – aparentemente referência ao candomblé ou umbanda. Na cena em que Tião e Zulmira estão deitados na cama, tendo ao lado parte do dinheiro, a música é uma batida acelerada de atabaques ao ritmo de Ijexá (16’:48”). Tal cena pode indicar um certo estereótipo, o de que, em favelas, a religiosidade tende a ser de origem africana, como se todos os negros fossem adeptos do candomblé ou umbanda e não tivessem outras orientações religiosas.

A filmografia brasileira, levando em conta a participação do negro na tela, mostra que a sua atuação foi amplamente pautada em papéis secundários, caricaturais e sexualizados. João Carlos Rodrigues, em *O negro brasileiro e o cinema* (2001), apresentou uma série de arquétipos pelos quais os negros eram representados no cinema, dentre eles o preto velho e a mãe preta, o malandro, o crioulo doido, o negão e a mulata boazuda. Um exemplo foi a atriz Adele Fátima, que personificou no cinema o estereótipo da mulata boazuda, em comédias eróticas da década de 1970 conhecidas como pornochanchadas, em filmes como *As granfinas e o camelô* (1976, de Ismar Porto), *Manicures a domicílio* (1977, de Carlos Mossy) e *Histórias que nossas babás não contavam* (1979, de Osvaldo de Oliveira).

A pouca visibilidade de negros em papéis de relevância no cinema tem a ver não só com o racismo estrutural na sociedade brasileira, como também a falta de roteiristas e diretores negros por trás das câmaras, que é um reflexo evidente do grau de preconceito e discriminação racial vivenciados pelo negro. Robert Stam, em *Multiculturalismo tropical*, aponta que, na década de 1970, surgiu “uma onda de diretores negros de longas-metragens”, como Waldir Onofre (*As aventuras amorosas de um padeiro*/1975), Odilon Lopez (*Um é pouco, dois é bom*/1977) e Antônio Pitanga (*Na boca do mundo*/1977), que procuraram oportunizar mais espaço para os negros na tela e representá-los de forma não caricatural ou estereotipada em filmes de ficção (2008, p.

390). Essas iniciativas não amadureceram, e tais diretores não conseguiram prosseguir com a carreira de direção.

Por outro lado, o cinema brasileiro tem uma filmografia considerável de filmes que abordam a problemática das relações raciais, sejam em dramas sociais, em obras de reconstituição histórica (inspirados em acontecimentos históricos) ou em trajetórias de personagens negros. Apenas para pontuar, vale citar os seguintes filmes: *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, obra que retrata as relações raciais numa família formada por filhos adotivos, negros e brancos, e mostra os caminhos e dificuldades pelos quais a cor da pele impõe às pessoas numa sociedade racista; *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues, longa que aborda a trajetória de um dos principais líderes do Quilombo dos Palmares, Ganga Zumba; *Compasso de espera* (1973), de Antunes Filho, obra que aborda uma relação amorosa entre pessoas de cor, racialmente diferente, e os problemas advindos dessa situação; e mais recentemente, *Filhas do vento* (2005), de Joel Zito Araújo, filme que aborda uma relação conflituosa entre irmãs, que têm destinos sociais diferentes, e pontuando, no transcorrer da narrativa, abordagens de cunho racial.

O Assalto ao Trem Pagador, ao nosso ver, pelo que já foi exposto até aqui, situa-se nesse conjunto de filmes que têm uma ênfase racial extremamente útil para a pesquisa histórica. E um elemento que chama a atenção é o fato de que seus realizadores são todos brancos⁴. Roberto Farias roteirizou o filme e incluiu aquela fala de Grilo Peru, agressivamente preconceituosa, contra Tião Medonho, no momento que antecede sua morte. O filme, cuja equipe é formada por realizadores brancos, abordar a temática racial, nessa cena em particular, com um tom bem forte, recriando um possível desfecho para a vida do personagem Grilo Peru, é um aspecto interessante a ser considerado.

Aliás, talvez não fosse a intenção deliberada de seus realizadores em promover uma dimensão racial para o filme. Mas isso é um aspecto importante a ser considerado pelos historiadores que usam a obra como fonte histórica. Como nos ensina Marc Ferro (1992), o filme carrega as marcas de seu tempo, contêm elementos que escapam ao diretor, zonas invisíveis que trazem, implicitamente, retratos da sociedade em que ele foi produzido, abordagens e posicionamentos políticos cuja significação às vezes os realizadores não se deram conta no momento de sua produção. Acreditamos que seja esse o caso da fala de Grilo Peru e sua força política expressiva em evidenciar um aspecto da realidade social brasileira: a discriminação racial.

Tais características raciais, presentes em *O Assalto ao Trem Pagador*, são, sobretudo, elementos representativos da sociedade brasileira. Como bem apontou Pierre Sorlin, todo filme serve “[...] como pontos de vista ante una época, como testemunhos de una mentalidad” (SORLIN, 1985, p. 99). Não é uma leitura direta, o filme se constitui numa representação de dada realidade, uma janela em que podemos perceber determinados aspectos históricos.

Em outras palavras, o filme é uma representação da sociedade não uma janela aberta, uma imagem fiel. Apresenta alguns de seus aspectos culturais, do cotidiano, tradições, ideologias. Tudo isso passando pelo “filtro” ideológico dos

⁴ Direção e roteiro: Roberto Farias. Argumento: Luiz Carlos Barreto, Reginaldo Faria e Alinor Azevedo. Produção: Roberto Farias, Arnaldo Zonari, Herbert Richers e Rivanides Faria.

produtores e diretores, que bebem e se inspiram na sociedade. Transmitem uma imagem da sociedade, que não é alheia a ela. E ao historiador cumpre a tarefa de compreender essas representações, como elas são construídas, por que são construídas, para quem são construídas (NASCIMENTO, 2015, p. 12-13).

A versão do passado construída pelo cinema não pode ser desprezada pelos historiadores. O filme é uma fonte histórica riquíssima para o historiador: “[...] o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mais fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir” (LAGNY, 2009, p. 110). Com um discurso sobre o passado, o filme, seja documentário ou ficção, diz muito sobre o contexto cultural, social e político em que foi produzido. Evidencia aspectos de uma dada sociedade que podem contribuir para a ampliação do campo de investigação do historiador, que, por sua vez, deve ter a consciência e a competência teórica de fazer os questionamentos pertinentes à obra filmica analisada.

Ao interrogar um filme, vários filmes, ou parte de um ou mais filmes mediante determinada opção metodológica, deve-se tratar esse objeto de estudo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. A análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprova que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção (VALIM, 2012, p. 285).

O filme como uma ferramenta didática no ensino de História

Exibir o filme *O Assalto ao Trem Pagador* nas escolas brasileiras atende a duas leis específicas. A primeira, a Lei 10.639/2003, que instituiu a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, com o objetivo de apresentar, sem distorções históricas e narrativas enviesadas, “o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil” (BRASIL. Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003). Nosso recorte será nesta perspectiva: usar o filme em sala de aula para problematizar a questão racial brasileira e discutir o mito da democracia racial. A segunda lei é a 13.006/2014, que instituiu a obrigatoriedade de exibir filmes brasileiros nas escolas, pelo menos duas horas mensais. Ela tem um caráter cultural: valorizar o cinema como um produto artístico, difundir o cinema nacional, tentar criar um gosto pela produção nacional (NASCIMENTO, 2017).

A cultura negra presente na favela, sua religiosidade e seu samba, por exemplo, elementos que podem ser explorados nesse filme e em outros, são a cultura da resistência, de criar meios de sobrevivência, de lutar contra os preconceitos e estereótipos raciais e sociais (PEREIRA, 2003). O cinema é um bom veículo para debater essas questões em sala de aula. Como bem salientou Edileuza Penha de Souza, analisar filmes com temática negra atende não só a demandas sociais e à Lei 10.639/2003, mas, sobretudo, implica fomentar, politicamente, a procura pela “superação do racismo e da discriminação social”, bem como uma “educação voltada para a pluralidade e diversidade” nas escolas, valorizando o “exercício da igualdade e da cidadania” (2011, p. 11).

Criar condições favoráveis na escola para a implementação de uma educação voltada para as relações étnico-raciais é algo a ser perseguido por gestores, educadores e professores na educação básica. O trabalho com esse filme em particular pode valorizar a história do negro para a formação social e cultural do Brasil, contribuir para a desconstrução de preconceitos e estereótipos raciais, propiciar o fortalecimento político de uma identidade racial positiva.

A escola, enquanto instituição social responsável por assegurar o direito da educação a todo e qualquer cidadão, deverá se posicionar politicamente, como já vimos, contra toda e qualquer forma de discriminação. A luta pela superação do racismo e da discriminação racial é, pois, tarefa de todo e qualquer educador, independentemente do seu pertencimento étnico-racial, crença religiosa ou posição política (BRASIL. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, 2004, p. 16).

Particularmente ao ensino de História e suas interconexões com a educação das relações étnico-raciais, vale salientar que tal proposta curricular conduz o debate histórico à promoção da igualdade racial e ao fortalecimento de um novo e verdadeiro sentido político para a noção de cidadania. A efetivação dessa concepção educativa nas escolas brasileiras é fundamentalmente democrática e urgente para o ensino.

O tema da educação das relações étnico-raciais exige uma interação com temas sensíveis e controversos, com eventos traumáticos como a escravidão, o genocídio dos povos originários e a desigualdade presente nas relações étnico-raciais. Ensinar História pode ser também ampliar as possibilidades de pensar a diferença, contribuindo na promoção de relações pautadas em valores como justiça social, ética e cidadania (MEINERZ, 2017, p. 75).

Do ponto de vista pedagógico, usar um filme em sala de aula propicia realizar outras leituras para além do livro didático. Uma obra fílmica também produz uma versão sobre o passado. É uma fonte histórica a ser analisada. Sua importância didática é atestada por diversos estudiosos.

Alain Bergala, cineasta e professor de cinema, em sua obra clássica *La hipótesis del cine* (2007), afirma que o cinema deve ser incorporado à escola como um instrumento artístico e pedagógico, e não como um meio de consumo de massa. Diz ele que é preciso valorizar o seu potencial educativo, em atividades em sala de aula, e seu potencial artístico, fazendo com que os alunos descubram e entendam a magia da linguagem cinematográfica. De modo geral, o autor sustenta que o uso de filmes com fins didáticos “permite pensar y poner em marcha nuevas formas de pedagogía” (2007, p. 112).

Esta é a linha de pensamento também de Javier Fernández Sebastián, em *Cine e historia en el aula*, em que o autor diz que é preciso ultrapassar a noção de entretenimento e diversão dos filmes e percebê-los a partir de “otras ópticas más reflexivas”, uma vez que o cinema **abre possibilidades de leituras e interpretações da história** (1994, p. 7). Ele afirma que ensinar a analisar a imagem e suas narrativas históricas são objetivos importantes na contemporaneidade, em função de que estamos cercados de imagens e recursos audiovisuais em nossa vida cotidiana. E a escola deve aproveitar isso, fazendo com que o aluno possa, por intermédio do cinema, “enriquecerse con una comprensión más cabal de la realidad histórica y, en consecuencia, también de la presente” (1994, 7).

E essa compressão relacional do entendimento do passado e presente contribui para a formação da consciência histórica do aluno, em que o passado é problematizado para compreender o presente e perspectivar o futuro. Consciência histórica entendida aqui na perspectiva de Jörn Rüsen, de que seria a “aprendizagem histórica no nível fundamental e básico do trabalho de memória necessário para a vida prática” (2012, p. 71). Consciência histórica é uma competência subjetiva a ser alcançada no campo do ensino de História. E em um filme como *O Assalto ao Trem Pagador*, essa competência é primordial para que os jovens compreendam as relações raciais e os conflitos de classe, que possam identificar as contradições sociais existentes entre a favela e o asfalto. Na linha de pensamento de Jörn Rüsen, a consciência histórica conduz o aluno a se situar coerentemente na sociedade. A experiência trazida pelo aprendizado histórico poderá se refletir em sua vida prática cotidiana, orientá-lo para a vida. Ela forja identidades e sensibilidades históricas a partir do momento em que jovens negros se identificam com a luta do povo negro presente no filme e começa a questionar as razões do problema racial brasileiro.

Jörn Rüsen diz que cabe ao professor mobilizar conhecimentos e estratégias de ensino para organizar uma narrativa histórica de modo que os alunos possam participar da construção discursiva do tema da aula. Nesse sentido, ele chama a atenção para algo primordial, que é estimular a participação prévia dos alunos na discussão, em que a competência narrativa geraria a consciência histórica.

A aula de história não deve e não pode evitar essa participação prévia, com a qual os alunos trazem seus próprios pontos de vista e sua perspectiva da interpretação histórica. Essa participação deve ser de tal modo produtiva, para que possam construir uma ideia de validade, com a respectiva segurança na discussão crítica com outros pontos de vista, que apenas a competência da argumentação histórica confere (RÜSEN, 2012, p. 66).

Essa metodologia é extremamente útil porque oportuniza dar voz aos alunos e antecede o debate em torno do filme. Nesse momento, o professor pode fazer as seguintes perguntas: Algum aluno mora em favela? Qual a realidade social de seu bairro? Alguém já vivenciou uma situação de claro preconceito racial e de classe? Essas questões podem servir de ponto de partida para o professor começar a executar a análise fílmica da obra cinematográfica e o debate que, normalmente, faz-se depois da exibição do filme.

A linguagem fílmica vem sendo utilizada como fonte importante no ensino de História. Os filmes, atualmente, são tomados como recursos extremamente válidos para o processo educacional, e seu uso tem sido muito difundido entre os educadores e, em especial, os professores de História (DINIZ; GUERRA, 2007). A utilização desse recurso visa a provocar no educando o interesse por um dado conhecimento histórico e pode ser utilizado tanto para iniciar um tema como para finalizá-lo ou outro **conteúdo**, ficando a critério do professor, a partir de um planejamento prévio, decidir em que momento da aula usar esse recurso (NASCIMENTO, 2008).

O estado da arte dos estudos sobre cinema e ensino de História é um campo que vem se desenvolvendo no Brasil nas últimas três décadas, e o seu maior propósito é melhorar a formação do professor, orientá-lo para o uso adequado de filmes em sala de aula, numa perspectiva inovadora e produtora de conhecimento histórico. Um dos primeiros livros a ter grande repercussão no meio acadêmico foi *Como usar o cinema na*

sala de aula (2003), de Marcos Napolitano, uma obra que marcou significativamente as pesquisas e contribuiu para incentivar outros estudos. Napolitano discute a relação da linguagem cinematográfica com a educação e o seu uso para diversas disciplinas no ensino fundamental e médio. Diz ele que o professor deve agir como um mediador, entre o filme e a turma de alunos, cercado-se de procedimentos metodológicos como a elaboração de fichas filmográficas, debates e articulação/comparação com outras fontes. De uma maneira geral, segundo Napolitano, o professor deve, numa análise fílmica, procurar problematizar questões históricas, valorizar, quando possível, o trabalho interdisciplinar com colegas de outras disciplinas e abordar o filme “[...] em suas diversas perspectivas, sendo extraído o máximo de informação e questões para debate. O trabalho com tópicos, conceitos e problemas [...] também é uma opção que poderá ser otimizada caso o professor trabalhe com vários filmes que abordem o mesmo tema, com pontos de vista diferentes” (NAPOLITANO, 2003, p. 37). Em um livro mais recente, *Luz, câmara e história: práticas de ensino com o cinema* (2018), Rodrigo de Almeida Ferreira procura contribuir para a capacitação teórica e metodológica de professores com o uso de filmes em sala de aula para ajudar o aluno a lidar com o “impacto da cultura visual” e a saber interpretar imagens. Em relação à discussão do filme em sala de aula, Rodrigo Ferreira aponta como procedimento metodológico a leitura das dimensões da crítica interna e externa da fonte fílmica, a partir de cinco aspectos: “(1) contextualização do tema; (2) contextualização da produção; (3) produção financeira; (4) repercussão; (5). Narrativa fílmica” (2018, p. 110)⁵.

Quanto ao gênero cinematográfico, é preciso salientar que todos podem ser utilizados, desde curta-metragem a longa-metragem, sendo eles documentários ou filmes ficcionais (NOVA, 1996). O importante é que a escolha do professor se faça mediante pesquisa e devidas correlações do filme com o conteúdo proposto, além de posteriormente o professor fazer associações do filme com outras fontes de pesquisa.

E, pensando na utilização desse filme, por exemplo, para turmas do Ensino Médio, são inúmeras as possibilidades didáticas de execução de planos de aula, seja do ponto de vista temático/interdisciplinar (que temas abordar e que conceitos poderão ser debatidos) ou metodológico (como fazer). A obra tem classificação etária de 14 anos e, desse ponto de vista, pode ser trabalhado tanto nos anos finais do Fundamental II como no Ensino Médio. Não existe uma indicação exclusiva pelo Ensino Médio. Estamos apenas sugerindo seu uso nessa modalidade de ensino.

Na perspectiva da disciplina História, no Ensino Médio, orientada pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), o filme pode ser perfeitamente aplicável para discutir conteúdo relacionado à história do Brasil no período republicano, particularmente o contexto político-social da segunda metade do século XX. A proposta de trabalho com o filme em apreço contribui para alcançar a Competência Específica 1 da área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, que diz respeito a analisar o processo histórico de uma dada sociedade em diferentes temporalidades, apreciando diferentes pontos de vista a partir de fontes históricas. É uma das habilidades associadas a essa

⁵ Por circunstâncias de limitação de páginas, não foi possível explorar o debate em torno dos estudos que relacionam cinema e ensino de História. Além dos autores mencionados no corpo do texto, a título de ilustração, indicamos Éder Cristiano Souza (2014; 2018) e Vitória Azevedo Fonseca (2016; 2017).

competência é “Identificar, analisar e comparar diferentes fontes e narrativas expressas em diversas linguagens, com vistas à compreensão de ideias filosóficas e de processos e eventos históricos, geográficos, políticos, econômicos, sociais, ambientais e culturais” (BRASIL. Base Nacional Comum Curricular, 2018, p. 572). O que essa competência e habilidade orientam e objetivam é desenvolver a capacidade no aluno de saber analisar diferentes tipos de fontes históricas, mobilizar conhecimento para contextualizar e comparar realidades históricas e, por fim, operacionalizar e discutir conceitos.

A sugestão nossa é que o professor exhiba o filme na íntegra, o que ocupará o tempo de duas aulas de História, normalmente de 50 min. cada uma (padrão nacional). Sendo possível, solicitar a terceira aula de um colega, fazendo uma permuta de horário para que se tenha um tempo para o debate do filme. Após a exibição, iniciar a discussão: o debate fica mais dinâmico e envolve mais os alunos se for feito imediatamente após a sessão do filme. Não sendo possível, há duas outras alternativas: os alunos se comprometem a assistir ao filme em horário oposto à aula, que pode ser na própria escola ou em casa; ou o professor pode tentar fazer uma edição, tentando apresentar passagens importantes da trama, sem que se perca a dinâmica da história.

É interessante elaborar um bom plano de aula, definir claramente todas as ações: “expondo os objetivos, os temas para discussão, os critérios metodológicos e avaliativos. O planejamento é, fundamentalmente, a alma de uma boa aula. Uma aula bem planejada, portanto, tem tudo para dar bons resultados, tanto do ponto de vista didático quanto da aprendizagem” (NASCIMENTO, 2008, p. 13-14). Entregar aos alunos a ficha técnica do filme, com sinopse e informações sobre o diretor, o contexto de produção e um breve roteiro com temas a serem discutidos após a exibição do filme. Não precisa haver perguntas, mas temáticas a serem observadas pelos alunos. Não se configura como sendo dirigismo, mas uma estratégia que preferimos usar, ao invés de perguntas ou até mesmo de não apresentar nada que possa orientar o debate. E, no momento de se iniciar o debate, antes mesmo de se voltar para as temáticas contidas no roteiro, o professor pode instigar os alunos a apresentar temas que eles perceberam que não estavam no roteiro, isso já é incentivar a participação prévia dos alunos.

Notadamente, o longa-metragem de Roberto Farias conduz-nos a uma reflexão interdisciplinar, a começar pela discussão das relações raciais no Brasil evocadas ao longo de todo o filme, sobretudo no embate entre os personagens Tião Medonho e Grilo Peru. Quanto aos estudos das relações raciais no Brasil, é imprescindível uma aproximação com a Sociologia para se investigar sobre as condições de vida, educação, condições de saúde, emprego e habitabilidade dos negros brasileiros em comparação com os brancos. Esses estudos ajudariam na discussão histórica no sentido de perceber mudanças e permanências, principalmente no exercício que provoca o diálogo entre passado e presente. Seria de fundamental importância constatar como estariam as condições dos negros brasileiros hoje, comparadas com a situação do início dos anos de 1960 e, evidentemente, mostrar como elas são retratadas no filme.

A persistência de obstáculos sociais, assentados na cor da pele, observados em nossas relações sociais, converte o racismo num dos principais aspectos de reprodução de situações adversas para a população negra e mestiça, como a concentração de riqueza e renda, na medida em que reforça, através da discriminação, o impedimento desses

extratos raciais de ter acesso ao emprego, à educação, às melhores condições de habitabilidade, ao transporte público de qualidade, dentre outras necessidades sociais. No filme de Roberto Farias, essas questões são suscitadas, embora muitas delas não sejam colocadas de forma direta, mas proporcionam condições para serem debatidas.

A educação é um desses aspectos, não evidenciada de forma direta em *O Assalto ao Trem Pagador*, mas, ao ser tratada, acaba por ratificar toda a discussão racial abordada no filme. Por ser um aspecto de suma importância em nossas relações sociais, a educação deve e pode ser abordada tomando o filme como referencial. Para enriquecer o debate, consideramos pertinente o uso de livros e textos que versem sobre racismo e educação como, por exemplo, o livro *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica* (2003), organizado por Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva e Valter Roberto Silvério, obra que coloca o racismo como condição primordial para entender e superar as desigualdades educacionais. Nessa mesma direção, apontamos o livro *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola* (2001), organizado por Eliane Cavalleiro, que defende, em essência, a formação de educadores e a participação da escola como fatores imprescindíveis no combate ao racismo. Igualmente necessário, propomos o texto *Educação, raça e gênero: relações imersas na alteridade* (1996), de autoria de Nilma Lino Gomes, primordial para a compreensão de gênero e discriminação racial no contexto escolar, abrindo uma discussão direta, com o filme ora analisado, sobre a condição da mulher negra.

Percebemos, portanto, no filme *O Assalto ao Trem Pagador* a presença de uma narrativa racial, mas que não está pronta, sendo, portanto, lacunar, exigindo daqueles que forem utilizá-lo como uma fonte de construção de conhecimento um maior aprofundamento, como também o confronto da película com obras histográficas, sociológicas e antropológicas. As obras citadas acima são indicações pontuais, fruto das nossas leituras e compreensões acerca das relações raciais no Brasil.

Outra temática que também pode ser discutida pela óptica da interdisciplinaridade, e presente no filme ora analisado, diz respeito às conexões entre relações raciais e a questão da ocupação do espaço urbano brasileiro. Sobre esse aspecto, o diálogo a ser construído se dá com a Geografia, com a Arquitetura e Urbanismo e também a Antropologia. No longa-metragem, essa problemática da ocupação urbano-espacial e das questões raciais apresenta-se em todos os momentos da trama, mostrando diferenças marcantes entre o espaço habitado pela maioria da população negra (a favela) e o espaço habitado pela população branca (o asfalto).

Mais uma vez, o filme traz à baila aspectos sobre nossa realidade racial que muitas vezes são ocultados. No caso, a grande discussão reside em saber se existe no Brasil uma segregação residencial urbana. Para enriquecer o debate e dirimir toda e qualquer dúvida, é interessante reportar a estudos que tratem do assunto com mais propriedade. Nesse caso, convém ler dois textos que tratam deste tema de forma singular, o *Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro* (2009), de Raquel Rolnik, e *Desigualdades raciais nas condições habitacionais da população urbana* (2009), de Eduardo Rios Neto e Juliana Riani. Ambos apontam a existência de diferenças raciais como fator importante para a ocupação do espaço urbano, como bem demonstra o filme. A partir dessa constatação, a

indagação levantada é se existe de fato uma segregação urbano-espacial em nossas relações sociais. Para responderem a essa pergunta, os autores não se contentam com explicações em que as condições econômicas e sociais seriam preponderantes, ao contrário, eles tendem a associar o fenômeno aos aspectos raciais, como bem explicitam Eduardo Neto e Juliana Riani ao afirmarem:

No caso do Brasil existe, entre alguns grupos, a ideia de que grande parte da segregação racial residencial esteja vinculada aos fatores socioeconômicos, ou seja, segregação por classe social. Como os negros, definidos aqui como a população preta e parda, são maioria na classe social mais baixa e, ao contrário, os brancos são maioria nas classes mais altas, a aglomeração habitacional dos negros seria atribuída por essas diferenças sociais. Autores como Pierson, Fernandes e Ianni, citado por Telles (1994), são defensores dessa hipótese. Entretanto, as pesquisas mais recentes têm mostrado que a condição econômica não é o único fator de segregação no Brasil, e que aspectos raciais e étnicos também estão envolvidos (NETO; RIANI, 2009, p. 92).

Tais temas poderão ser discutidos pelo professor em sala de aula, após a exibição do filme, temas que o professor poderá explorar em forma de debate, explorar os diálogos, a diferenciação de cor e de classe entre os personagens, inclusive dentro da própria favela. Passeamos aqui por algumas sugestões temáticas. Veremos agora alguns procedimentos metodológicos.

Paralelamente à discussão de tais temas, é imprescindível associá-los, de forma muito bem articulada, à problematização de conceitos. Uma experiência rica em assistir a um filme como *O Assalto ao Trem Pagador* nos dá a possibilidade de debatermos conceitos como racismo, direitos humanos e cidadania. Aqui entra uma abordagem que vem sendo muito mobilizada pelos estudiosos do campo de Ensino de História, que é discutir conceitos e incentivar, com boa orientação do professor, a construção dos conceitos em sala de aula.

No ensino de História, o trabalho com conceitos exige alguns cuidados para que os objetivos sejam alcançados, como a adequação de conceitos à realidade do aluno, a preocupação em situar os conceitos em contexto histórico bem definidos e o respeito ao processo de construção de representação individual do aluno (CAINELLI; SCHMIDT, 2009, p. 91).

O conceito de cidadania pode ser debatido e construído a partir de questionamentos entre o contexto social dos personagens do filme e a realidade cotidiana dos alunos, e explorar a ideia de que cidadania e direitos humanos estão inter-relacionados: ter uma moradia digna, com saneamento básico, é um direito fundamental à vida, quem não tem está à margem da sociedade, não tem seus princípios de cidadania respeitados. O contraste entre a extrema pobreza da favela *versus* a modernidade de Copacabana pode ser um ponto de partida para comparar a situação de bairros periféricos com zonas nobres da cidade dos alunos e problematizar sobre o acesso, os limites sociais e jurídicos da cidadania e dos direitos humanos entre os indivíduos na sociedade, relacionar racismo/cidadania/direitos humanos. É um bom caminho para a construção do processo de conscientização histórica, o entendimento do lugar e papel social do sujeito em seu tempo e espaço.

Considerações finais

O Assalto ao Trem Pagador é um verdadeiro clássico do cinema brasileiro. Ele carrega elementos do Cinema Novo, embora Roberto Farias não seja considerado um membro do seletto clube de diretores desse movimento, a exemplo de Glauber Rocha, Néelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Carlos Diegues, cineastas que levaram e elevaram o cinema nacional para o reconhecimento internacional. *O Assalto ao Trem Pagador* é um dos seus filmes mais significativos. Com boa dose de crítica social, o filme mostra a cultura popular e a pobreza presentes no morro e as disparidades existentes entre o morro e o asfalto. Tais características se aproximam do Cinema Novo.

Do ponto de vista histórico, preservar a memória de *O Assalto ao Trem Pagador* é uma atitude oportuna e reveladora. Ao atualizar a leitura histórica e social do filme para o Brasil atual, esse exercício de reflexão faz com que possamos comparar espacialmente o lugar da favela e o do asfalto nas grandes cidades brasileiras, quem são seus moradores, quem sofre preconceito racial e quem o produz, onde reside a desigualdade social. É uma obra relevante para pensarmos a atual sociedade brasileira.

Ademais, do ponto de vista educativo, ele contribui e muito para consolidar a aplicabilidade das leis aqui mencionadas, a Lei 10.639/2003 e a Lei 13.006/2014, ampliando o debate sobre o negro na sociedade e contribuindo para a valorização do cinema nacional. Revela-se um bom filme a ser discutido em sala, nas aulas de História. Tem ação e um ritmo bom, fatores que nos levam a crer que seja perfeitamente aplicável aos estudantes de Ensino Médio, pois se configura como um filme policial, gênero bem apreciado pelos jovens. Em linhas gerais, um bom filme é aquele que tem consistência narrativa e técnica, uma trama interessante que prende a atenção do espectador, uma boa atuação dos atores e atrizes, uma boa aceitação da crítica e do público, à época em que foi lançado. Tais critérios são parâmetros razoáveis de qualificação a serem considerados (JULLIER, 2006). A nossa experiência em sala de aula, na passagem pela educação básica e no ensino superior, atuando em disciplinas de estágio supervisionado, em que acompanhamos a realização da regência dos formandos nas escolas, revela que os jovens gostam de filmes policiais e de ação. *O Assalto ao Trem Pagador*, nesse sentido, é uma boa opção de trabalho para o professor de História.

Referências

O ASSALTO AO TREM PAGADOR. Direção: Roberto Farias. Ano: 1962. País: Brasil. Duração: 89 min. Cor: Preto.

BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*. Barcelona: Laertes Educación, 2007.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Parecer CNE/CP n. 003/2004 de 10 de março de 2004. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 19 maio 2004. 35 p.

BRASIL. Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no

currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*. Poder Executivo, Brasília, DF, 10 jan. 2003. Seção 1, p. 1.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, DF, 2018. 595 p.

CAINELLI, Marlene; SCHMIDT, Maria A. *Ensinar história*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2009.

CAVALLEIRO, Eliane (Org). *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Selo Negro, 2001.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 1950*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DINIZ, Leudjane Michelle Viegas; GUERRA, Fabiana de Paula. A incorporação de outras linguagens ao ensino de História. *História & Ensino*, Londrina, v. 13, p. 127-140, set. 2007.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Luz, câmara e história: práticas de ensino com o cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Vitória Azevedo. Filmes históricos e ensino de história: diálogos e controvérsias. *Locus*, Juiz de Fora, v. 22, p. 415-434, 2016.

_____. *A monarquia no cinema brasileiro: metodologia e análise de filmes históricos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Educação, raça e gênero: relações imersas na alteridade. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6/7, p. 67-82, 1996.

GOMES, Nilma Lino; MUNUNGA, Kabengele. *O negro no Brasil de hoje*. 2. ed. São Paulo: Global, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. 2013. 292 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

JULLIER, Laurent. *Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós, 2006.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da História. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni B.; NÓVOA, Jorge (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 99-132.

MEINERZ, Carla Beatriz. Ensino de História, diálogo intercultural e relações étnico-raciais. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 42, n. 1, p. 59-77, jan./mar. 2017.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

MONTERO, Julio. Introducción: los motivos de este libro. In: MONTERO, Julio; RODRÍGUEZ, Araceli (Dir.). *El cine cambia la historia*. Madri: Ediciones RIALP, 2005. p. 11-27.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2002.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. Cinema e ensino de História: realidade escolar, propostas e práticas na sala de aula. *Fênix*, Uberlândia, v. 5, ano 5, n. 2, p. 1-23, abr./jun. 2008.

_____. *Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. 2015. 348 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

_____. O cinema como prática cultural na educação básica: a Lei 13.006/2014 e sua aplicabilidade nas escolas brasileiras. In: GUIMARÃES, A. dos S.; NASCIMENTO, J. C. do; RIBEIRO, M. C. L. (Org.). *Pesquisas em História e Educação: ensino de História, literatura e cultura audiovisual*. Curitiba: Editora CRV, 2017. p. 175-199.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. *O Olho da História*, Salvador, v. 2, n. 3, p. 217-234, nov. 1996.

PEREIRA, José Maria Nunes. Cultura afro-brasileira. In: BELLUCCI, Beluce (Coord.). *Introdução à História da África e da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UCAM, CEAA; CCBB, 2003. p. 119-126.

RIANI, Juliana de Lucena Ruas; RIOS NETO, Eduardo. Desigualdade raciais nas condições habitacionais da população urbana. In: SANTOS, Renato E. dos (Org.). *Diversidade, espaço e relações étnico-raciais: o negro na Geografia do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2009. p. 91-112.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. In: SANTOS, Renato E. dos (Org.). *Diversidade, espaço e relações étnico-raciais: o negro na Geografia do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2009. p. 75-90.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RÜSEN, Jörn. *Aprendizagem histórica: fundamentos e paradigmas*. Curitiba: W.A. Editores, 2012.

SEBASTIÁN, Javier Fernández. *Cine e historia en el aula*. Madri: Ediciones Akal, 1994.

SILVA NETO, Antônio L. da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Ed. do Autor, 2002.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (Org). *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica*. Brasília, DF: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. Películas que orientan la historia. In: *El cine cambia la historia*. Madri: Ediciones RIALP, 2005. p. 31-44.

SOUZA, Edileuza Penha de (Org.). *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

SOUZA, Éder Cristiano. Cinema, cultura histórica e didática da história: repensar a relação entre filmes e conhecimento histórico. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 202-229, 2014.

_____. Filmes, compreensão e empatia histórica: contribuições de um estudo empírico. *História & Ensino*, Londrina, v. 24, n. 1, p. 135-164, 2018.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparada da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vagman. São Paulo: Edusp, 2008.

VALIM, Alexandre. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.