



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
DEPARTAMENTO DE ARTES
LICENCIATURA EM ARTE-TEATRO

NATHALIA BARRETO DUARTE

Cinema: Uma Tecnologia de Construção de Imaginários

São Paulo
2022

NATHALIA BARRETO DUARTE

Cinema: Uma Tecnologia de Construção de Imaginários

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Arte Teatro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Arte Educadora.

Orientadora: Rita Luciana Berti Bredariolli

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

D812c	Duarte, Nathalia Barreto, Cinema : uma tecnologia de construção de imaginários / Nathalia Barreto Duarte. - São Paulo, 2022. 37 f. : il. Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a Rita Luciana Berti Bredariolli Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Cinema - Brasil. 2. Negros na indústria cinematográfica. 3. Mulheres na indústria cinematográfica. 4. Negras. 5. Negros Identidade racial. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 791.43096
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

NATHALIA BARRETO DUARTE

Cinema: Uma Tecnologia de Construção de Imaginários

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Arte Teatro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Arte Educadora.

São Paulo, 07 de Dezembro de 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rita Luciana Berti Bredariolli
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Juliana Ignacio Balduino
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Mara Vanessa de Castro Prieto
Academia Internacional de Cinema

A todos os meus professores desde o ensino médio até aqui, que foram de fundamental importância para que eu chegasse onde estou. Em especial, à minha orientadora, Rita Luciana Berti Breadariolli e à minha professora-amiga Vanessa Prieto. Dedico também este projeto à Francisca Letícia dos Santos Caetano, minha mãe e ao Paulo Caetano Duarte, meu pai.

[...] Andava em círculos, ora com uma das mãos fechada e com o braço para trás, como se fosse um cotoco, ora com as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo cuidado Ponciá Vicêncio punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava, ainda, significar as mutilações e as ausências, que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E, quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda. Seus passos em roda se faziam ligeiramente mais rápidos então, sem, contudo, se descuidar das mãos. Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de vir.

(EVARISTO, 2017, p. 110, 111).

RESUMO

A disputa de narrativas durante a história pode ser vista em diversos meios de comunicação. A representação de mulheres negras no cinema durante anos foi calcada num imaginário racista e patriarcal, em que foram utilizadas imagens de controle. Este trabalho apresenta uma análise sobre a constituição da identidade a partir da imagem — em especial, a imagem em movimento: o cinema. Tem como intuito, apontar como essa construção de identidade está ligada com a construção de um imaginário hegemônico de controle de corpos e manutenção de estrutura de privilégios. A pesquisa é baseada em dados de um informe sobre diversidade da ANCINE e de textos sobre a branquitude, formação de identidade e esteriótipos de pessoas negras no cinema brasileiro. Verificou-se que apesar de o tema sobre representatividade estar em voga — o que é um passo para criação de ações afirmativas, ainda faltam políticas públicas para que o cinema nacional reflita, de fato, mais da metade da população brasileira. A partir desses resultados podemos concluir que, embora estejamos avançando em passos lentos sobre a representatividade de mulheres negras no cinema, o acesso delas aos meios de produção, portanto, ao poder de decisão, precisa ser ampliado para que seus corpos sejam vistos, como diz, Guerreiro Ramos, como negro-vida e não como negro-tema.

Palavras-chave: Imaginário, Representação, Identidade, Cinema.

ABSTRACT

The dispute of narratives throughout history can be seen in several media. The portrayal of Afro-Brazilian women in cinema for years was based on a racist and patriarchal imaginary, in which images of control were used. This research analyzes the formation of identity from images—in particular, the moving image: the cinema. And point out how this construction of identity is connected to the construction of a hegemonic imaginary of body control and maintenance of privilege structure. The research is based on data from ANCINE's research and texts about whiteness, identity formation, and stereotypes of black people in Brazilian cinema. It was verified that although the theme of representation is in vogue, which is a step towards the creation of affirmative action, there is still a lack of public policies for national cinema to truly reflect more than half of the Brazilian population. From these results, we can conclude that, although we are advancing in slow steps regarding the representation of black women in cinema, their access to the means of production and, therefore, to the power of decision-making needs to be expanded so that their bodies are seen, as Guerreiro Ramos says, not as black-themes, but as black-lives.

Keywords: Imaginary, Representation, Identity, Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 —	A Redenção de Cam.....	12
Figura 2 —	Dogma Feijoadada	21
Gráfico 1 —	Roteiro com recorte de gênero e cor/raça	22
Gráfico 2 —	Direção com recorte de gênero e cor/raça	23
Gráfico 3 —	Elenco com recorte de gênero e cor/raça.....	24
Gráfico 4 —	Elenco com recorte de cor/raça em relação à população brasileira	25
Fotografia 1 —	Jhonnã Bào	29
Fotografia 2 —	Nos Olhos das Meninas - Dir. Vanessa Prieto (2021).....	30
Fotografia 3 —	Jhonnã Bào	31
Fotografia 4 —	Jhonnã Bào	31
Fotografia 5 —	Nathalia Duarte	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 IDENTIDADE E IMAGINÁRIO	11
2 PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E A SUA ESPETACULARIZAÇÃO	19
3 FICCIONAL EDUCATIVO	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS	35

INTRODUÇÃO

Em *Uma Psicanálise da Teoria do Cinema*, Christian Metz diz acreditar que o cinema engaja nas dinâmicas de uma psique já existente. “O cinema é uma técnica do imaginário” (Metz, 1982). Entender o imaginário enquanto uma tecnologia do cinema levanta questões para o entendimento de qual lógica governa tal tecnologia, quem a governa e para quem. A partir disso, a discussão de identidade(s) criada(s) que parte(m) desse imaginário é inevitável e necessária de ser feita. Essa identidade criada ou forjada a partir dessa tecnologia — o cinema —, apropria-se de um produto da cultura de massa e, tem um alcance inimaginável outrora.

No texto *Olhar Opositor* do livro de bell hooks (2019), ela descreve o quanto ficou surpresa ao ler nos livros de história que os proprietários de escravizados puniam os que se atreviam a olhar. O **simples olhar de pessoas negras era interpretado como contestação e confrontação**. A maioria das mulheres com quem ela conversou falou que assistir filmes era doloroso, pois o que estava sendo projetado na tela dizia respeito à negação da negritude a partir do olhar colonizador. Essa negação se dá pela representação feita da negritude com um viés pejorativo, utilizando estereótipos de uma história contada a partir daqueles que possuem privilégios de terem suas histórias contadas.

Ao revelar a recepção dessas mulheres negras aos filmes, especialmente aqueles de grande circulação, bell hooks demonstra a relação entre cinema e construção de imaginários, esbarrando na questão da identidade.

A representação de minorias étnicas no cinema, especialmente de mulheres negras, por muito tempo foi elaborada a partir da ótica de um olhar branco, portanto, a recepção dessas imagens em seu viés representativo, muitas vezes, não condizem com a realidade e narrativa desses corpos, vistos como objetos e não como sujeitos. Como dito por Grada Kilomba em sua palestra *Descolonizando o conhecimento*:

“Que alienação ser forçado a identificar-se e a performatizar a si mesmo/a partir do roteiro feito pelo sujeito branco. Que decepção sermos forçados/as a olhar para nós mesmos/as como se estivéssemos no lugar deles/as. E que dor encontrar-se preso/a nesta ordem colonial”. (KILOMBA, 2016, p.X).

Um exemplo é o filme “Ela quer tudo” de Spike Lee, em que por mais que tenham mulheres negras sendo retratadas, ainda é de um olhar falocêntrico e objetificador.

Portanto, pensando nas transformações e não apenas nas transferências de objetificação, como diz bell hooks. É necessário que “ao olhar corajosamente,

declaramos em desafio: ‘Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade’ (hooks, 2019)

Pensar em uma produção que torne as mulheres negras sujeitas de sua própria narrativa só deve ser possível se elas possuírem o meio de produção para tal. Apesar da maior parte da população brasileira ser composta de pessoas negras, o mercado audiovisual não reflete isso no quadro de pessoas que possuem o poder da narrativa cinematográfica: roteiristas, diretoras e produtoras.

O fato de ter mais pessoas brancas em posições de poder e, de decisão, é diretamente ligado a falta de inserção social que os escravizados e os descendentes tiveram. Isto posto, um pacto entre a branquitude, como diz Cida Bento, é criado e mantido quase que silenciosamente. Já que “quase nunca se fala na herança escravocrata e nos seus impactos positivos para pessoas brancas.” (BENTO, 2022, p. 23) Analisar a branquitude e como ela se comporta institucionalmente também é uma forma de combater o racismo e de evidenciar pactos/acordos que acontecem social e silenciosamente. Mas que ainda assim, precisam ser desvelados para conseguirmos pensar em ações que de fato possam mudar a estrutura de representação de pessoas negras. A possibilidade de ocupar, quase como que por merecimento inerente de ter nascido branco, um cargo de alta posição é um desses pactos não falados, porém, mantidos. Quando alguma minoria chega perto de ocupar algum desses lugares, a sensação de ameaça faz com que tudo seja mais difícil ainda àquele que não é esperado ocupar tal lugar naturalmente.

Portanto, toda essa construção de imaginário que coloca pessoas negras como objeto de análise e não detentoras de suas próprias narrativas faz com que uma imagem se perpetue e se solidifique na construção de identidade tanto das pessoas brancas quanto das pessoas negras.

Esse imaginário pode aparecer numa aula de teatro, já que quando pensamos em improvisação, o que vem a tona é o repertório daquele que se propõe a fazer. Se o educando consome as grandes mídias acriticamente e a escola não ajuda na construção de um olhar crítico e antirracista, representações/comentários estereotipados podem aparecer. Portanto, como usar o audiovisual para criar outras narrativas e possibilidades de representação? Como o audiovisual pode auxiliar na sala de aula educativamente quando exemplifica visualmente grandes questões sociais, como, por exemplo, o racismo. A partir dessa reflexão conseguimos pensar em corpos emancipados e não regulados, conceitos cunhados pela pedagoga e escritora Nilma Lino Gomes.

Analisar a representação de mulheres negras e sua recepção de imagem nos permite pensar em outras formas do fazer cinematográficos que contemplem outras visões e narrativas que perfurem os imaginários hegemônicos.

1 IDENTIDADE E IMAGINÁRIO

A questão da identidade num mundo globalizado tem dimensões complexas e podem se tornar difíceis de discutir e entender seus desdobramentos, ainda mais na sociedade brasileira. Onde o mito da democracia racial se mescla com as políticas de embranquecimento. A crise de identidade nos faz questionar qual identidade foi tida até aqui enquanto referência e, hegemônica. Questões sobre representatividade de minorias, especialmente, de mulheres negras, acaba por “abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.” (HALL, 2022, p. 7).

Esses indivíduos que tinham uma ancoragem estável no mundo social, se veem obrigados a olhar para periferia que eles mesmos criaram. Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, reflete e descreve sobre três sujeitos: o do Iluminismo, sociológico e pós-moderno.

“A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com” outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos — a cultura — dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2022, p. 11).

Uma imagem pode nos dar pista sobre o Brasil:

Figura 1 — A Redenção de Cam



Fonte: A Redenção....

A obra *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos (1852 – 1936), foi elaborada depois da abolição da escravatura no país em 1895. Ainda assim, havia a ideia de um progresso da sociedade brasileira que estava pautado no embranquecimento da população. Portanto, a mistura prometia que esse processo acontecesse alinhadamente com o progresso da sociedade brasileira, já que negros e mestiços ainda remontavam ao atraso do país.

“(...) foi no bojo do processo de colonização que se constituiu a branquitude. Os europeus brancos, foram criando uma identidade comum que usou os africanos, negros, como principal contraste. A natureza desigual dessa relação permitiu que os brancos estipulassem e disseminassem o significado de si próprios e do outro através de projeções, exclusões, negações e atos de repressão.” (BENTO, 2022, p. 28-29).

Carlos Diegues, no apêndice 2 - imagens da redenção do Livro *O Negro Brasileiro e O Cinema*, diz que “Não se fala na destruição de Cam, o filho de Noé a quem coube povoar a África, mas na sua 'redenção' pelo embranquecimento, o que faria do nosso povo único, próspero, feliz. Redimido.” (RODRIGUES, 2015, p. 187).

A reflexão sobre essa quadro e a tese de branqueamento da população brasileira não cabe aqui com tamanha profundidade, mas pode nos dar pistas de

como um quadro — portanto uma imagem, pode corroborar e afirmar ideias de uma sociedade. Não só de uma sociedade em geral, mas de uma parcela específica dela. A possibilidade de contar uma história — uma narrativa, do que significa ser negro no Brasil daquela época é feito a partir do olhar de um homem branco, neste caso o pintor Modesto Brocos. Stuart Hall disserta sobre esse olhar do outro, que corrobora para criação de uma identidade.

“A formação do eu no “olhar” do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica — incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual.” (HALL, 2022, p. 37).

Stuart Hall argumenta que a identidade é formada e não inata, portanto “existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2022, p. 38)

Logo, todas as identidades estão sempre em formação, mas o olhar que forma a imagem do “outro” através da história e se consolida conforme as necessidades de uma determinada classe e raça. A possibilidade de contar narrativas e fazer com que essas narrativas sejam perpetuadas e preservadas ao decorrer da história não é dada a todos.

“Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nos imaginamos ser vistos por *outros*.” (HALL, 2022, p. 39).

Segundo Laplantine,

“O imaginário, portanto, de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção. (...) A diferença entre o imaginário e a ideologia é que, embora ambos façam parte do domínio das representações, referidas ao processo de abstração, a ideologia está investida por uma concepção de mundo que, ao pretender impor à representação um sentido definido, perverte tanto o real material quanto esse outro real perverte o imaginário. O imaginário, ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens. O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto que percorre desde o real, que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível do real. Esse possível real consiste na potencialidade, no conjunto de todas as condições contidas virtualmente em algo.” Laplantine (LAPLANTINE; TRINDADE, 2017).

Desta forma, quando pensamos em imagem em movimento — o cinema, a criação de imaginários ganha outra proporção. Já que o cinema constitui-se

enquanto veículo de comunicação que alcança grandes massas e que pode ser reproduzido a qualquer hora em qualquer lugar do mundo. Além disso, a televisão e a internet contribuem ainda mais para que a proliferação da imagem em movimento alcance outros lugares sem ser exatamente a sala de cinema.

Para além de uma criação e expressão artística, o cinema também tornou-se commodity, aqui utilizo o termo cunhado por Guy Debord, em que o commodity pode ser entendido como tudo e qualquer coisa que estabelece um valor monetário socialmente. Assim, vivendo a era da sociedade do espetáculo, tudo se torna commodity, segundo Dubord. Portanto, o produto audiovisual tem um valor que é além do monetário, mas que interfere e sugere nas relações sociais — mediando relações entre sujeitos. Assim, numa sociedade capitalista que visa o lucro a todo custo, o audiovisual é utilizado, em suas grandes produções e reproduções, pelo sistema para mantê-lo. Jonathan Beller reflete sobre o conceito da teoria do valor da atenção, a própria atenção torna-se commodity, e pode ser vendida.

"O espetáculo, à medida que o desenvolvimento e a fusão dos aspectos culturais, industriais, econômicos e psicológicos, rapidamente ganhou uma influência no destino humano e depois tornou-se decisivo. Agora, reina a visualidade, e a teoria social precisa de se tornar teoria cinematográfica.

O que chamo 'a teoria do valor da atenção', encontra-se na noção de 'trabalho' elaborada na teoria do valor do trabalho de Marx, o protótipo para a fonte de toda a produção de valor sob o capitalismo atual: a atenção humana como produtora de valor. A atenção, sob todas as formas imagináveis e ainda por imaginar (desde o trabalho na linha de montagem até ao espectador, passando pelo trabalho na Internet e mais além), é essa relação cibernética necessária ao social para a produção de valor para o capital tardio. Ao mesmo tempo, os meios e arquétipos para a transferência do biopoder atencional (a sua conversão em valor e mais-valia) para o capital, o que hoje se entende por "a imagem", é um sinônimo críptico para as novas relações de produção baseadas na expropriação da atenção.

Por muito devastadoras que as consequências da capitalização e expropriação da relação de imagem (do próprio imaginário) possam ser para grande maioria do planeta, esta exploração concorda com a lógica de desenvolvimento do capital e deve, portanto, ser entendida como negócios, como de praxe." Tradução nossa¹ (BELLER, 2012).

O imaginário também é cooptado pelo modo de produção capitalista e, torna-se mais uma ferramenta de propagação e manutenção do sistema. Assim, a atenção — portanto, a criação de um imaginário calca-se no sistema hegemônico vigente que não tem interesse em mudar relações de poder e investigar suas entranhas. Isto posto, a indústria cinematográfica corrobora e perpetua representações que facilitarão o lugar social de um sujeito (que vira objeto) para que o sistema funcione da forma mais lucrativa possível.

"(...) a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e aremoldagem de relações

espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas.” (HALL, 2022, p. 71).

Quais representações então temos que corroboraram com a construção de uma identidade?

Patricia Hill Collins traz o conceito de imagens de controle para classificar alguns esteriótipos de pessoas negras no cinema e TV norte-americanos. Uma imagem também pode controlar corpos e criar significados que podem ficar num imaginário coletivo sobre esse “outro”. O olhar sobre “outro”, faz com que ele seja tratado como objeto por aquele que esta observando e, possui o poder e o controle daquela narrativa que será contada sobre aquela pessoa ou grupo de pessoas.

“Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, as imagens estereotipadas da feminilidade negra adquirem um significado especial. Porque a autoridade para definir valores sociais é um instrumento importante poder, os grupos de elite, no exercício do poder, manipulam ideias sobre a feminilidade negra. Fazem-no através da exploração de símbolos já existentes ou da criação de novos símbolos. Hazel Carby sugere que o objetivo dos estereótipos é “não refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como um disfarce, ou mistificação, de relações sociais objetivas” (1987, 22). Estas imagens de controle são concebidas para fazer com que o racismo, sexismo, pobreza e outras formas de injustiça social pareçam ser partes naturais, normais e inevitáveis da vida cotidiana.” (COLLINS, 2002, p. 69)¹.

Paralelamente, utilizando esse conceito no audiovisual brasileiro, é possível notar alguns estereótipos importantes que se repetem. As imagens de controle utilizadas no cinema brasileiro podem ser vistas no livro “O Negro Brasileiro e o cinema” de João Carlos Rodrigues. Neste livro, Rodrigues esboça alguns esteriótipos utilizados no cinema brasileiro. Em suma, são essas imagens listadas por João Carlos:

“Pretos velhos”

São pessoas pretas velhas que possuem uma bondade e uma certa ignorância.

“Outra contribuição considerável para a sedimentação desse arquétipo são os personagens da literatura. O principal é a Tia Nastácia, da popularíssima coleção infantil de Monteiro Lobato *O sítio do Pica-Pau Amarelo*, iniciada em 1921, adaptada mais de uma vez como seriado de TV e também para o cinema. Essa personagem tem qualidade e defeitos: se por um lado é

¹ “As part of a generalized ideology of domination, stereotypical images of Black womanhood take on special meaning. Because the authority to define societal values is a major instrument of power, elite groups, in exercising power, manipulate ideas about Black womanhood. They do so by exploiting already existing symbols or creating new ones. Hazel Carby suggests that the objective of stereotypes is “not to reflect or represent a reality but to function as a disguise, or mystification, of objective social relations” (1987, 22). These controlling images are designed to make racism, sexism, poverty, and other forms of social injustice appear to be natural, normal, and #inevitable parts of everyday life.” (COLLINS, 69)

simpática e bondosa, por outro, continua basicamente ignorante e supersticiosa. O seriado da TV Globo chegou a ser proibido em Angola por causa dessa velha cozinheira, vista exageradamente pelos socialistas africanos como um exemplo de submissão passiva ao poder branco.” (RODRIGUES, 2015, p. 24)

O fato da série ter sido proibida de ser veiculada em um país como Angola, exemplifica a relação do que é visto e retrato enquanto narrativa e da consciência de construir outros tipos de imagens e histórias sobre si e seu povo.

“Mãe Preta”

O esteriótipo da mãe preta remonta as amas de leite que tinham de alimentar as crianças da sinhá. Essa imagem também está presente nas produções norte-americanas, conhecida como “mammy”.

“A primeira imagem controladora aplicada às mulheres negras dos EUA é a da mamãe — a fiel e obediente empregada doméstica. Criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e sustentada para explicar a restrição de longa data da mulher negra ao serviço doméstico, a imagem da mamãe representa o padrão normativo utilizado para avaliar todo o comportamento da mulher negra. Ao amar, nutrir e cuidar dos seus filhos brancos e “família” melhor do que a sua, a mamãe simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal da mulher negra com o poder masculino branco de elite”.² (COLLINS, 2002).

“Mártir”

A imagem do Mártir é fruto da escravidão e um de seus exemplos é o negrinho do pastoreiro. As referências de “tronco (onde o escravo (sic) era amarrado para ser chicoteado), a máscara de metal (presa com cadeado para impedi-lo de falar e comer), a cangalha (que imobilizava os braços do rebelde ou fujão) etc” (RODRIGUES, 2015, p. 25) estão presentes para simbolizar e reiterar o sofrimento do povo negro.

“Negro de Alma Branca”

O esteriótipo do “negro de alma branca” diz respeito ao que “recebeu uma boa educação e através dela foi (ou quer ser) integrado à sociedade dominante” (RODRIGUES, 2015, p. 26). Um desses exemplos na cultura brasileira é o próprio Machado de Assis, que por muito tempo foi embranquecido na história.

“Negro revoltado”

O “negro revoltado” é uma versão do nobre selvagem só que com um apelo político e ativista maior, um dos exemplos é o Zumbi dos Palmares.

“Negão”

² “The first controlling image applied to U.S. Black women is that of the mammy - the faithful, obedient domestic servant. Created to justify the economic exploitation of house slaves and sustained to explain Black women’s long-standing restriction to domestic service, the mammy image represents the normative yardstick used to evaluate all Black women’s behavior. By loving, nurturing, and caring for her White children and “family” better than her own, the mammy symbolizes the dominant group’s perceptions of the ideal Black female relationship to elite White male power.” (COLLINS, 2002)

É o esteriótipo do homem negro cuja função é saciar sexualmente, que cria o medo entre os homens brancos de perder sua mulher.

“Malandro”

“O Malandro ingênuo, tão bem interpretado por Grande Otelo em filmes como *Amei um bicheiro* (1952) e *Três vagabundos* (1952), com o passar dos anos foi sendo substituído por outros mais próximos da marginalidade.” (RODRIGUES, 2015, p. 36).

“Mulata boazuda”

Companheira do malandro e sua equivalente.

“O sucesso sexual da Mulata Boazuda não é pequeno. Basta analisarmos o cancionista popular ou os romances *best-sellers* de Jorge Amado. Com a única intenção de explorar isso, foi realizado nos anos 1970 um conjunto de filmes picantes, encabeçados pelas atrizes Aizita do Nascimento, Julciléa Telles e Adele Fátima. Basta examinarmos seus títulos e argumentos: *Como é boa nossa empregada* (1973) (doméstica boazuda perturba família de classe média), *Uma mulata para todos* (1975) (honesto manicure é salva de ser leiloada num cabaré), *A mulata que queria pecar* (1977) (frase da propaganda: “Ela sabia que com aquele corpo podia conquistar todos os homens do mundo”), *A gostosa da gafeira* (1981) (extrovertida e mulata dorme com todo mundo, mas não gosta de ninguém), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979) (Branca de neve mulata em versão cômico-erótica). Ao exaltar a Mulata Boazuda, esses filmes machistas na realidade estão exaltando sua parte branca e reduzindo-a um mero objeto de consumo sexual.” (RODRIGUES, 2015, p. 46-47).

Patricia Hill Collins também reflete em como a visão emocional e apaixonada de mulheres negras é utilizada para justificar a imagem da exploração sexual desses corpos. E, torna-se uma imagem que quer controlar a sexualidade de mulheres negras e também de se esperar que elas sejam muito férteis para poderem aumentar o patrimônio escravocrata de corpos que lhe servem.

“Favelado”

É “honesto e trabalhador, sambista nas horas vagas, humilde e amedrontado frente a violências e autoridades.” (RODRIGUES, 2015, p. 39)

“Crioulo doido”

Segundo ele, o equivalente feminino seria a “Nega Maluca” — também muito utilizada como fantasia de carnaval,

“O cinema brasileiro é pródigo nesse tipo, que reúne comicidade, simpatia, ingenuidade e infantilidade. Raramente, no entanto, é o personagem central. Em geral, acompanha um branco, como uma espécie de contraponto.” (RODRIGUES, 2015, p. 43-44)

“Musa”

A musa é o “Tipo ainda pouco frequente na arte brasileira, embora elaborado desde o século XIX, a Musa não apela par ao erotismo vulgar. Pelo contrário, é

prudica e respeitável.” (RODRIGUES, 2015, p. 47)

Segundo, João Carlos “O surgimento de cineastas e roteiristas negros, como esse último [Joel Zito Araújo], tende a favorecer o personagem Musa frente aos tipos mais pejorativos.” (RODRIGUES, 2015, p. 49) A visão da mulher negra como Musa, será dificilmente visto a partir de uma ótica do colonizador logo pouquíssima representação dessa forma acontece.

“Afro-baiano”

Este “Trata-se do cidadão brasileiro de pele negra que procura ressaltar seus traços culturais africanos (...)” (João Carlos, 49). Este último, tem o fator da identidade estabelecida e reivindica a mesma.

Ao se deparar com esses esteriótipos e representação numa imagem em movimento podemos afirmar que:

“O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.” (HALL, 2022, p. 11-12).

Desta forma, essa identidade que está sempre em formação pelo olhar do outro, “sutura” o sujeito a uma estrutura social que favorece determinada classe social e raça. Assim, limita-se a possibilidade de criação de outras realidades possíveis, tira-se a possibilidade de sonhar outras narrativas sem ser a que já estão postas e reforçadas diariamente. Guerreiro Ramos traz a diferença entre negro-tema e negro-vida, onde o olhar define a objetificação ou não do que é retratado.

“Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade afetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida.

O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção.

O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje.

Mal formuladas as retratações verbais do negro no Brasil, elas já estão caducas ou já se revelam falsas, porque o negro-vida é como o rio de que fala Heráclito, em que não se entra duas vezes.” Ramos 1967

2 PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E A SUA ESPETACULARIZAÇÃO

“As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.” (HALL, 2022, p. 51).

Em técnicas do observador, Jonathan Crary, diz que a visão e também os efeitos de olhar “são sempre inseparáveis da possibilidade de um sujeito observador, que é simultaneamente o produto histórico e o local de certas práticas, técnicas, instituições, e procedimentos de subjetificação”. (CRARY, 1992, p. 5).

A imagem como entretenimento, apesar de ser muito comum hoje em dia e quase inevitável, tem uma raiz colonizadora que parte da ideia de exotificar e objetificar o “outro”, o não-branco. Um dos lugares dessa raiz são os museus.

Gyan Prakash em “Staging science” diz que a coleção e exibição de artifícios de amostra de humanos em museus e exposições tornou um dos modos mais visíveis de marcação do domínio ocidental do mundo. Ao espetacularizar a ciência, ou seja, transformar num show de entretenimento, o processo de colonização também poderia usar do aval científico e de entretenimento para justificar a exploração e dominação de outros povos não-brancos. Exibindo-os como exóticos e algo a ser estudado na condição de objeto, de “outro”.

Portanto, segundo Prakash, nesse processo de classificação, nomeação e ordenação dos povos e coisas não ocidentais realizou-se o desejo de dominação e de superioridade. Não só a importância de estabelecer padrões de arte, estética, história e identidade, mas também da ciência enquanto um conhecimento universal.

Recolhendo, catalogando, classificando e exibindo objetos, estas instituições procuraram estabelecer a universalidade do seu empreendimento classificatório e posicionar a ciência como um sinal de modernidade e um meio de domínio colonial.

(...) O espetáculo não é uma coleção de imagens; pelo contrário, é uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (PRAKASH, 2020, p. 19)³

Logo, para Prakash, o espetáculo não se configura apenas como uma coleção de imagens, mas sim como uma relação social entre as pessoas em que é mediada pelas imagens. Ainda na tentativa de definir o espetáculo, Guy Debord nos traz que:

³ “Collecting, cataloging, classifying, and displaying objects, these institutions sought to establish the universality of their classificatory enterprise and to position science as a sign of modernity and a means of colonial rule. The spectacle is not a collection of images; rather, it is a social relationship between people that is mediated by images.” (PRAKASH, 2020, p. 19)

Compreendido na sua totalidade, o espetáculo é tanto o resultado como o objetivo do modo de produção dominante. É a celebração onipresente de uma escolha já feita na esfera da produção, e o resultado consumado dessa escolha. (DEBORD, 2021, p. 13)⁴

Portanto, tanto na forma quanto no conteúdo, o espetáculo serve para justificar as condições e objetivos do modo de produção vigente. O espetáculo, como diz Dubord, é o resultado do modo de produção dominante, mas também seu objetivo, já que a produção do espetáculo se beneficiará nas estruturas dominantes para ser construída e seu produto final, também visa a manutenção e perpetuação da mesma estrutura que a criou. Para Debord, o “espetáculo é capital acumulado ao ponto de se tornar uma imagem”⁵.

Com o crescimento das mídias de massa, novas formas de circulação de imagens de controle possuem mais poder e agilidade de serem reproduzidas ao redor do globo. Assim sendo, ao analisar as imagens consumidas no Brasil, além de muita coisa ser importada da indústria hollywoodiana, o que é produzido no país carece de uma representação não-estereotipada da maior parte da população. O discurso para explicar tal fato geralmente passa pela falácia da meritocracia.

O sistema meritocrático auxilia apenas que “um segmento branco da população vá acumulando mais recursos econômicos, políticos, sociais, de poder que vai colocar seus herdeiros em lugar de privilégio.” (BENTO, 2022).

A discussão de como a meritocracia favorece pessoas brancas não vem de hoje e já nos anos 2000, cineastas negros reivindicavam outras possibilidades de fazer cinema.

Uma notícia no jornal Folha de S. Paulo começa “O nome é ótimo e a ideia, polêmica.”. A ideia polêmica em questão era a busca e reivindicação dos cineastas negros no 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, em que reinventaram o dogma 95 criado por Lars Von Trier, agora num novo dogma, brasileiro e urgente: Dogma Feijoadá.

4 6. Understood in its totality, the spectacle is both the outcome and the goal of the dominant mode of production. It is the omnipresent celebration of a choice already made in the sphere of production, and the consummate result of that choice.

5 34. The spectacle is capital accumulated to the point where it becomes an image. pg24

Figura 2 — Dogma Feijoada

Dogma Feijoada lança polêmica

ESPECIAL PARA A FOLHA

O nome é ótimo e a idéia, polêmica. O Dogma Feijoada promete ser uma das atrações do 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, ao propor o debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro. O tema não é novo na programação do evento.

Em 1997, a seção Foco foi dedicada a cineastas negros de vários países. No ano passado, foi realizado o 1º Encontro de Realizadores e Técnicos Negros. Agora, o gancho é o manifesto "Gênese do Cinema Negro Brasileiro", escrito pelo cineasta Jeferson De, estudante de cinema na USP. Seu apelido é uma brincadeira com o Dogma 1995, cujo principal representante é o dinamarquês Lars von Trier (vencedor da Palma de Ouro em Cannes-2000 com "Dancer in the Dark").

A versão Feijoada tem sete pontos orientando a produção de filmes por e sobre negros:

1. O filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro;
 2. O protagonista deve ser negro;
 3. A temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira;
 4. O filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
 6. Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
 7. O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro. Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.
- O manifesto será debatido na próxima quarta (23), às 21h, no Espaço Unibanco. Seis curtas integram o programa "Dogma Feijoada - Mostra da Diversidade Negra", entre os quais "Gênese 22", ficção do próprio Jeferson De. É a oportunidade de conferir a aplicação de suas propostas. Serão exibidos ainda os documentários "Abá", de Raquel Gerber e Cristina Amaral, "O Cateadrático do Samba", de Noel Carvalho e Alessandro Gamo, e "Dia de Alforria", de Zózimo Bulbul, além dos curtas de ficção "Almoço Executivo", de Marina Person e Jorge do Espírito Santo, e "Ordinária", de Billy Castilho. (SR)

Fonte: Folha de S. Paulo.

Vinte e dois anos depois do Dogma feijoada, sua urgência e necessidade continua a mesma.

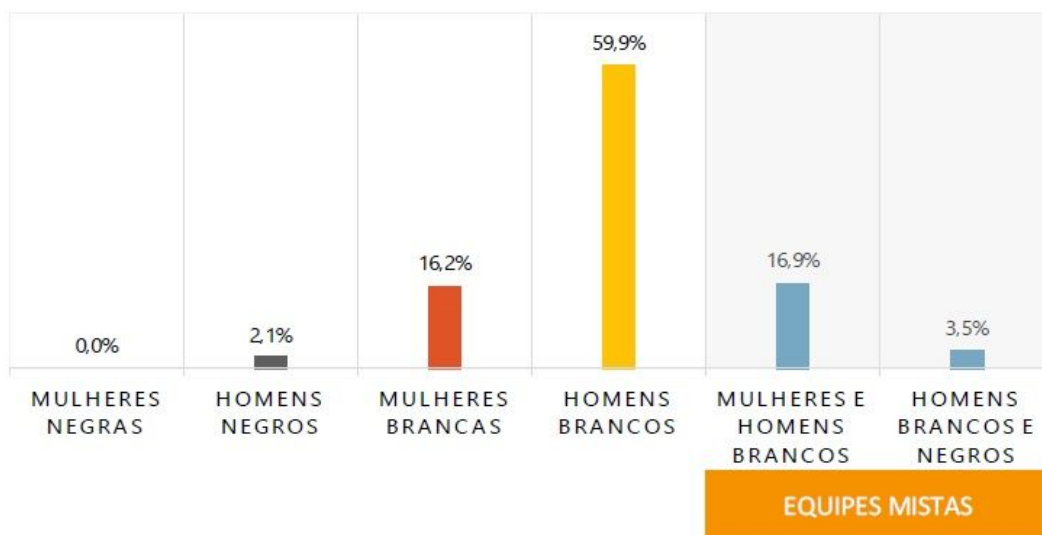
Pensar no fazer cinematográfico exige pensar na estrutura industrial em que é configurada. Engane-se achar que o produto final projetado na tela de cinema começa e se finda em si, são várias etapas antes e depois deste momento. Um deles, é a pré-produção, período antes da filmagem que visa estruturalizar um projeto, tendo como principais agentes: produtores, roteiristas e diretores. Aqui está a raiz do que será projetado, portanto, para além do produto final, escolhas de narrativas foram feitas antes mesmo de se iniciar as gravações. Quem são essas pessoas que escolhem? Qual narrativa querem contar?

Pensar em uma narrativa, é pensar em qual ponto de vista será contado, o que será contado e para quem será contado. Portanto, é muito importante notar que 59.9% dos roteiristas na pesquisa da ANCINE de Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016, são homens

brancos e apenas 0% mulheres negras.

Por mais que se tenham mulheres negras na história, que olhar está contando essa vivência? Onde está essa mulher negra na narrativa criada?

Gráfico 1 — Roteiro com recorte de gênero e cor/raça



Fonte: Ancine.

O cinema enquanto indústria também se estabelece como uma instituição, portanto, suas estruturas

“(…) transmitem um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não só processos, ferramentas, sistema de valores, mas também o perfil de seus empregados e lideranças, majoritariamente masculino e branco. Essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali encostradas. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios” (BENTO, 2022, p. 18)

Esse pacto de cumplicidade não verbalizado é o que Cida Bento chama de Pacto Narcísico. O pacto não só acontece silenciosamente nas relações sociais como também se reflete nas telas, já que será produto e continuação desse pacto.

“Nem todos os privilegiados se reconhecem como parte de um grupo que traz em sua história a expropriação de outros grupos. A herança branca

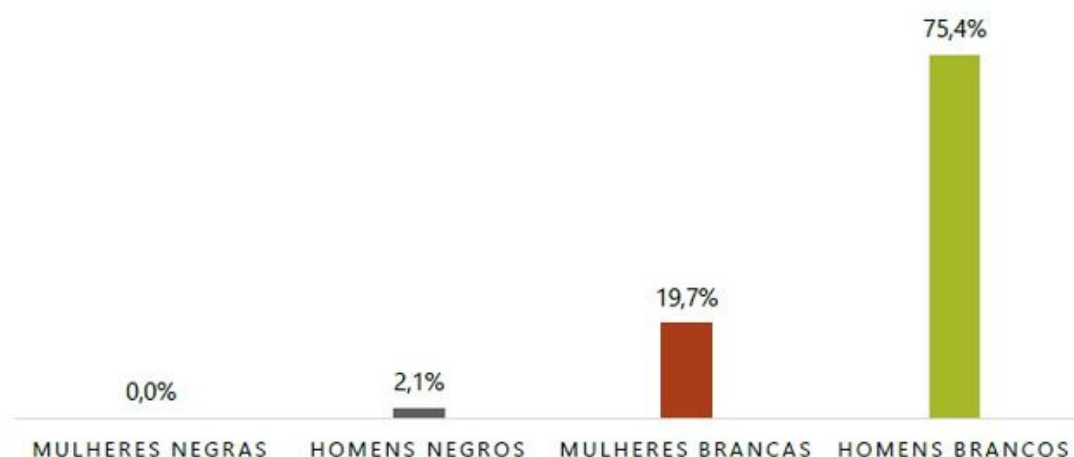
contém marcas da apropriação de bens materiais e imateriais, originárias da condição de descendente de escravocratas e colonizadores e é uma herança frequentemente tratada como mérito para legitimar a supremacia econômica, política e social. Essa herança fortalece a autoestima e o autoconceito da população branca, tratada como “grupo vencedor, competente, bonito, escolhido para comandar”. (...) Os pactos narcísicos exigem a cumplicidade silenciosa dos conjuntos dos membros do grupo racial dominante e que sejam apagados e esquecidos os atos anti-humanitários que seus antepassados praticaram. Devem reconstruir a história positivamente e assim usufruir da herança, aumentar os ativos dela e transmiti-los para as próximas gerações.” (BENTO, 2022, p. 120-121).

A reconstrução da história positivamente àqueles que cometeram atrocidades, vão além dos livros de história das escolas, mas permeia também o circuito cultural e suas narrativas. Assim, a retratação dos povos escravizados, a partir do olhar do branco nas telas de cinema, possuem uma tentativa de amenizar ou modificar o que realmente aconteceu.

Além de 0% de roteiristas terem sido mulheres negras em 2016, a porcentagem para outros cargos de poder como direção se manteve no mesmo percentual.

“Essa herança tem também sua dimensão simbólica, fazendo com que o perfil daqueles que lideram as organizações, que é majoritariamente masculino e branco, esteja sempre bem representado nos meios de comunicação, o que mantém um imaginário que favorece sua permanência em lugares da sociedade considerados mais prestigiados, bem com propicia à naturalização de outros grupos em posições de subordinação e desqualificação” (BENTO, 2022, p. 77).

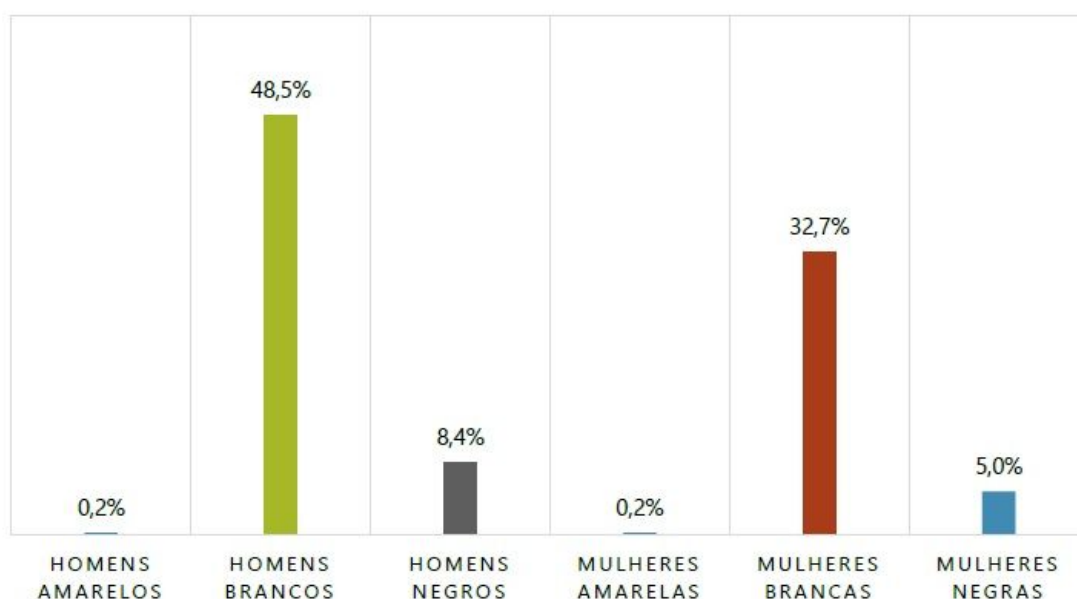
Gráfico 2 — Direção com recorte de gênero e cor/raça



Fonte: Ancine.

No elenco, ou seja, nos atores e atrizes escolhidas, o percentual melhora e vai para 5% de mulheres negras. A maioria do que é representado em tela continua sendo realizado por homens brancos e mulheres brancas. Ainda assim, quanto desse (5%) de mulheres negras são representadas sem objetificação? Sem serem apoio para protagonistas brancos? Ou estão ali apenas para passar pela temática do racismo e cumprir a cota de discussão? Quantas mulheres negras foram protagonistas, humanizadas e validadas nesses 5%?

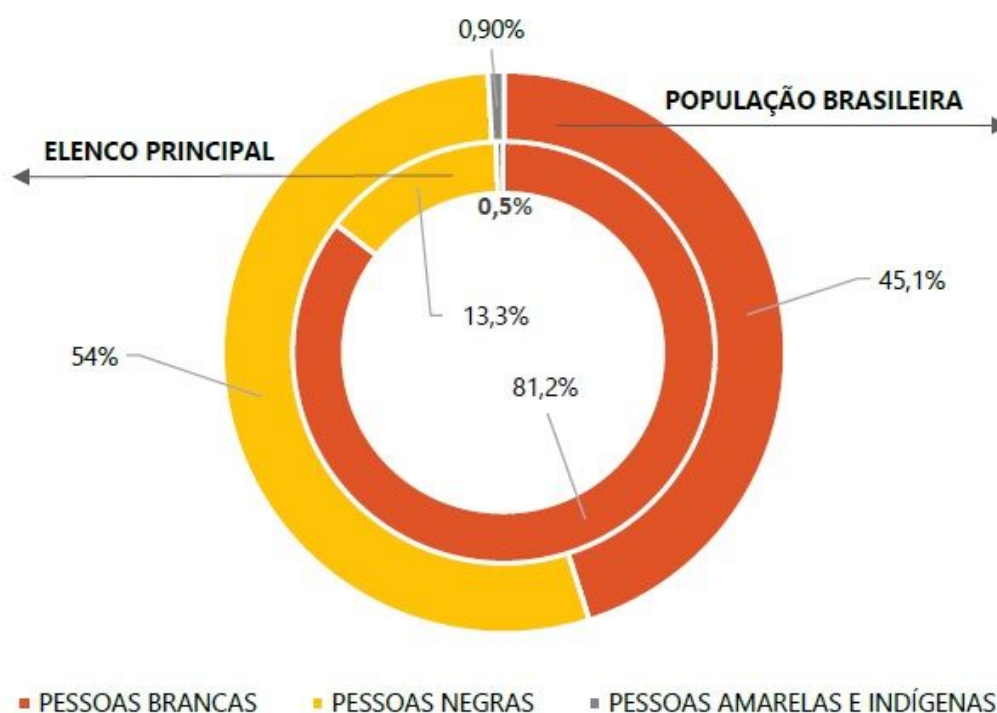
Gráfico 3 — Elenco com recorte de gênero e cor/raça



Fonte: Ancine.

Quando comparamos o elenco com recorte de raça em relação à população brasileira, é nítido perceber que 54% da população não é elenco principal, já que 81.2% do elenco principal é ocupado por pessoas brancas.

Gráfico 4 — Elenco com recorte de cor/raça em relação à população brasileira



Fonte: Ancine.

Conceição Evaristo afirma que “difícilmente se encontra a construção de uma personagem negra que represente potência do ser humano com toda a sua dignidade.” (LIMA DUARTE; ROSADO NUNES, 2020). Essa reflexão sobre as personagens literárias, casa com as personagens cinematográficas, já que a ausência de dignidade das pessoas negras é retirada a todo momento independentemente da expressão artística.

3 FICCIONAL EDUCATIVO

Na pesquisa me deparei com o diretor Joel Zito Araújo, que escreveu com Dandara um curta pro MEC em 2000 chamado Vista minha Pele. O curta propõe uma inversão de perspectiva e, de narrativa. Ao invés de serem os negros escravizados e serem minoria, as pessoas brancas ocupam esse lugar, portanto, os discursos de meritocracia são direcionados a eles.

Nessa obra, é possível perceber como a inversão de narrativa no cinema pode exemplificar e deixar evidente uma questão importante social. Enquanto educadores, questões sociais podem ser complexas de ser abordadas em sala para que de fato cheguem e acessem os educandos. O cinema, em específico, o ficcional educativo facilita a compreensão que vai além da explanação teórica, já que se utiliza do áudio e da imagem com a narrativa.

Nilma Lino Gome, uma grande educadora negra brasileira, traz o conceito de corpo regulado e do emancipado.

“O corpo pode ser *regulado* de duas maneiras: a dominante (o corpo escravizado; o corpo estereotipado; o corpo objeto) e a dominada (o corpo cooptador pelo dominante, como, p. ex., a industrialização do corpo negro a serviço do comércio capitalista, falsamente autonomizado pelo mercado; o corpo como mercadoria). Na escravidão, os corpos negros estiveram presentes, mas de forma escravizada. Nesse contexto, o corpo era importante, mas como não humano, como força de trabalho e como coisa. O corpo regulado é também o corpo estereotipado por um conjunto de representações que sustentam os ideais de beleza corporal branca, euro centrada e, no limite, miscigenada em contraposição a pele preta.” (GOMES, p. 96).

Enquanto educadores antirracistas — por vezes, podemos nos deparar com corpos que continuam sendo violentamente regulamentados pelo aparato escolar. E na maior parte das vezes, os corpos mais afetados serão os negros.

“Durante muito tempo, quando se realizava alguma comemoração cívica ou educativa sobre a questão do negro no Brasil, somente a data do dia 13 de maio, dia da assinatura da Lei Áurea, em 1888, era lembrada e comemorada.

A escola era a instituição em que tal interpretação era mais adotada. Geralmente, nas comemorações escolares, as crianças negras eram fantasiadas de africanos escravizados e uma menina branca e, de preferência, loura, era escolhida para representar a Princesa Isabel. Os manuais didáticos também apresentavam o 13 de maio como “o Dia da Libertação dos Escravos” e nada de se discuta sobre a luta e resistência negras, silenciando a participação dos negros na sua própria libertação.” (

GOMES, p. 106-107).

Logo, o conceito da professora Nilma Lino Gomes sobre o corpo emancipado deve estar presente enquanto filosofia de ensino de arte-teatro nas escolas e na possibilidade de emancipação dos corpos controlados de diversas maneiras durante séculos. Pensar a possibilidade de outras narrativas no fazer cinematográfico, mas também em como tais obras vão ser apresentadas ou criadas em sala de aula, nos convoca a pensar que existe a possibilidade e urgência de que:

“Os corpos negros se distinguem e se afirmam no espaço público sem cair na exotização ou na folclorização. A construção política da estética e da beleza negra. A dança como expressão e libertação do corpo. A arte como forma de expressão do corpo negro. Os cabelos crespos, os penteados afros, as roupas e formas de vestir que transmitem uma ancestralidade africana recriada e ressignificada no Brasil.” (GOMES, p. 97).

Assim, tratando de corpos em sala de aula que estão continuamente em diálogo com o mundo e, com suas possíveis representações e significações, enquanto educadores, dar lugar material e simbólico aos corpos que sempre foram tidos como selvagens, exóticos ou não capazes de receber afeto, é uma forma de descolonização da educação. Nilma Lino Gomes, disserta sobre como numa nova forma de pensar educação os corpos podem ser vistos de outra forma. Portanto,

“(…) a pedagogia das ausências teria como uma de suas funções centrais refletir sobre o lugar dos corpos na pedagogia moderna. É sua tarefa questionar o porquê de terem sido produzidos como não existentes e problematizar a especificidade dos corpos negros, indígenas e das mulheres nesse contexto. Cabe a ela questionar, também, os motivos de os corpos negros terem sido interpretados e vistos de forma exótica e estereotipada no pensamento educacional, nos currículos, nos manuais didáticos e, ainda hoje, nos vários projetos educativos que se dão dentro e fora da escola. A pedagogia das ausências deve ter como característica principal a problematização dos processos lacunares presentes no pensamento educacional e nas Humanidades.” (GOMES, p. 137).

A pedagogia e o imaginário andam em conjunto, já que:

"Nesse sentido, o imaginário não apenas previne situações futuras, como em sua atividade antecipatória orientasse para um porvir não suspeitado, não previsto. A determinação deste futuro virtual é acometida por uma imaginação transgressora do presente dirigida à consecução de um possível

não realizável no presente, mas que pode ser real no futuro" (LAPLANTINE; TRINDADE, 2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para mulheres, então, poesia não é um luxo. Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças e medos é calçado por nossos poemas, talhado das experiências pétreas de nossas vidas diárias. (LORDE, 2019)

A possibilidade de contar histórias através de imagens em movimento não deveria ser um luxo de poucos pois outras narrativas também importam. Desta forma, criei um vídeo que exemplifica o que seria cinevivência. Entrevistas, recortes e adaptações foram (re)criadas por mim com o apoio do coletivo negro de cinema Contraplano, do qual faço parte.

Jhonnã Bào, integrante do coletivo Contraplano, reflete sobre a importância da possibilidade de contar narrativas através de seu olhar, de uma mulher trans negra periférica.

Fotografia 1 — Jhonnã Bào



Fonte: Sou uma mas não sou só - Dir. Nathalia Duarte (2022).

Adaptação do texto de Conceição Evaristo sobre Escrevivência com um trecho do curta Nos Olhos das Meninas com Direção de Vanessa Prieto, esse curta foi interpretação por Jhonnã Bào e por mim, o roteiro textual e corporal foi criado coletivamente.

Fotografia 2 — Nos Olhos das Meninas - Dir. Vanessa Prieto (2021)



Fonte: Sou uma mas não sou só - Dir. Nathalia Duarte (2022).

Para exemplificar o que seria *escrevivência* e na minha visão, *cinevivência*, Conceição Evaristo traz o imaginário mítico da cosmogonia africana para ilustrar como essa escrita não é apenas de si a partir de um olhar narcisíco.

"Afirmo que a *Cinevivência* não é uma escrita narcisíca, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso. A *Cinevivência* é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos." (SOU UMA MAS NÃO SOU SÓ...).

Fotografia 3 — Jhonnã Bào



Fonte: Sou uma mas não sou só - Dir. Nathalia Duarte (2022).

Fotografia 4 — Jhonnã Bào



Fonte: Sou uma mas não sou só - Dir. Nathalia Duarte (2022).

Encerro o experimento audiovisual *Sou uma mas não sou só*, cantando uma música que, pra mim, resume a cinevivência.

Povoada
Quem falou que eu ando só?
Nessa terra, nesse chão de meu Deus

Sou uma, mas não sou só
Sou uma, mas não sou só
Sou uma, mas não sou só
(Sued Nunes, Povoada)

Fotografia 5 — Nathalia Duarte



Fonte: Sou uma mas não sou só - Dir. Nathalia Duarte (2022).

Esse trabalho aspirou entender como o imaginário forjado pela classe dominante utiliza o cinema como tecnologia que corrobora na criação de imagens de controle de corpos de pessoas negras. Assim, é possível repensar outras possibilidades de narrativas, formas de fazer cinematográfico e possibilidades de mundo.

Para se atingir uma compreensão do cinema enquanto tecnologia do imaginário, foi preciso analisar o impacto que o olhar do outro tem na criação de uma identidade. Como ocorre a formação de identidade, o que é o imaginário, o que mantém a estrutura da forma que é, etc. Verificou-se que o cinema enquanto indústria não foge da dominação branca patriarcal que é herança colonizadora. A análise permitiu concluir que apesar de mais da metade de brasileiros serem compostos de pessoas negras, 80% da representação em tela é de pessoas brancas.

Com isso, a hipótese do trabalho de que o cinema produz imagens a partir de um olhar objetificador se confirma pela porcentagem baixíssima ou nula de pessoas negras em poder de decisão nessa indústria. Sendo assim, uma das formas de pensar outras possibilidades de mundo e de mudança de imaginário, é pensar na

distribuição e tomada dos meios de produção pela população negra.

Fazer cinema exige um custo econômico muito alto, portanto, os editais públicos têm grande importância para democratizar a produção de filmes no país. Um exemplo de outra narrativa possível feito a partir de um olhar sincero e sensível, em que todas as personagens negras do filme possuem profundidade e dignidade em sua retratação é o *Marte Um*. Este, fruto de um edital chamado Longa Afirmativo (MINC...), o primeiro destinado para cineastas negros no Brasil. Além de toda potência e força de se ter um filme desse nas telas do cinema nacional, ser indicado para representar o Brasil no Oscar é uma fagulha de esperança de que lentamente, a história e o imaginário estão sendo perfurados e transformados.

Pensar no que foi construído até agora de forma crítica e perceber como o sistema capitalista e racista se costura em si, é o primeiro passo para pensar em outras narrativas possíveis.

“Ao desnudar as relações de dominação, as pessoas podem se tornar mais autoconscientes daquilo que as torna preconceituosas, violentas, propensas a se identificar e apoiar líderes populistas e/ou autoritários e antidemocráticos. Perceber os truques das propagandas, fortalecer a autonomia, resistir à desumanização das relações de dominação.” (BENTO, 2022, p. 125)

Por muito tempo, a possibilidade de contar minhas próprias narrativas, as que perpassam meu corpo e tantas outras não parecia possível para um corpo de uma mulher não branca periférica. Foi a partir da educação, da pedagogia, da arte que vislumbrei que a vivência que transpassa meu corpo é potência. Potência de criação, de vida e de transformação. Evaristo traz o conceito de *escrevivência*, que:

“(…) em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também.” (LIMA DUARTE; ROSADO NUNES, 2020).

Diria que não só a letra nos pertence, a câmera também. A *escrevivência*, transposta ao cinema, é uma possibilidade de *cinevivência*. Assim, a *cinevivência*, tal como a *escrevivência*, não é uma pura ação contemplativa, mas um profundo incomodo com o estado das coisas (LIMA DUARTE; ROSADO NUNES, 2020).

“Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogamwtão. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele me autoinscrever, mas com a justa compreensão de que a letra não é só minha.” (LIMA DUARTE; ROSADO NUNES, 2020)

A letra não é só minha, é de minha mãe Francisca Letícia dos Santos Caetano, nordestina que veio para São Paulo para tentar uma vida melhor. A letra é da minha avó, mãe de Francisca, Dona Maria Barreto, analfabeta das escritas formais, mas sabedora da vida e do afeto. Me autoinscrevo no mundo trazendo minha mãe, minha avó e todas as outras mulheres que não puderam ter sua história contada, a letra não é só minha, é de todas essas e tantas outras que carrego comigo até aqui.

E termino de escrever com a fala de Glória Anzaldúa, em que ela diz que “Escrevei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever”. (ANZALDÚA).

REFERÊNCIAS

. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2023.

. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm#:~:text=O%20Dogma%20Feijoada%20promete%20ser,cineastas%20negros%20de%20v%C3%A1rios%20pa%C3%ADses>. Acesso em: 11 jan. 2023.

A REDENÇÃO de Cam. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>. Acesso em: 11 jan. 2023.

ANCINE. **Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016**. Disponível em:

https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 11 jan. 2023.

ANZALDÚA, GLORIA. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 11 jan. 2023.

BELLER, Jonathan. **The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle**. UPNE, v. 3, f. 175, 2012. 350 p.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. Companhia das Letras, v. 2, f. 76, 2022. 152 p.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. Routledge, v. 1, f. 142, 2002. 283 p.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**. MIT Press, v. 1, f. 95, 1992. 190 p.

DEBORD, Guy. **The Society of the Spectacle**. Good Press, v. 3, f. 43, 2021. 86 p.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**, f. 60. 120 p.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador: SABERES CONSTRUÍDOS NAS LUTAS POR EMANCIPAÇÃO**, f. 80. 160 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Lamparina, v. 3, f. 42, 2022. 83 p.

HOOKS, Bell; BORGES, Stephanie. **Olhares Negros: RAÇA E REPRESENTAÇÃO**, f. 178. 356 p.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. Brasiliense, v. 3, f. 45, 2017. 90 p.

LIMA DUARTE, Constância (Org.); ROSADO NUNES, Isabella (Org.). **Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

LORDE, Audre. **Sister Outsider**. Penguin UK, v. 2, f. 104, 2019. 208 p.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**, f. 216. 2005. 432 p.

METZ, Christian. **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**. Indiana University Press, v. 1, f. 172, 1981. 344 p.

MINC lança editais para a produção de filmes de baixo orçamento. Revista de cinema. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2016/01/minc-lanca-editais-para-a-producao-de-filmes-de-baixo-orcamento/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

PRAKASH, Gyan. **Another Reason: Science and the Imagination of Modern India**. Princeton University Press, v. 3, 2020.

RODRIGUES, Anthony . **Marte Um é fruto das primeiras ações afirmativas no cinema brasileiro**. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/marte-um-e-fruto-das-primeiras-acoes-afirmativas-no-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Pallas Editora, v. 3, f. 99, 2015. 197 p.

SOU UMA MAS NÃO SOU SÓ. Nathalia Duarte. Contrapolano. Curta metragem.