

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

KALUDY TELES GONÇALVES

**CINEMA NEGRO E CINEMA NEGRA: a luta por (auto)representação no campo
cinematográfico nacional**

SÃO CRISTÓVÃO

2023

KALUDY TELES GONÇALVES

**CINEMA NEGRO E CINEMA NEGRA: a luta por (auto)representação no campo
cinematográfico nacional**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em Cinema,
Universidade Federal de Sergipe, como
requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia (orientador)

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia (orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Mário César Pereira Oliveira
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, ____ de _____ 2023.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

G635c Gonçalves, Kaludy Teles
Cinema negro e cinema negra: a luta por (auto)representação no
campo cinematográfico nacional / Kaludy Teles Gonçalves ;
orientador Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia. - São Cristóvão,
2023.
162 f.: il.

Dissertação (mestrado interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Cinema brasileiro. 2. Identidade de gênero no cinema. 3. Raça
negra. I. Correia, Luiz Gustavo Pereira de Souza orient. II. Título.

CDU 791.43

Aos meus amores, Lena e Giulia.

AGRADECIMENTOS

À turma da UnB, especialmente à moçada do Antro, do Calet e dos Guapuruvus, pelos anos de aprendizagem mútua.

À minha periferia - minh'alma ao Gama -, que me deu tudo que eu precisava para ser quem sou: acolhimento, afagos, afeto, amizades, amores e atitude; às primeiras letras – e nisso sou grato à professora Adail - cachoeiras, cogumelos mágicos, amoras nas amoreiras, flores e frutos dos quintais; o punkismo, os terreiros, os namoros na Praça dos Artistas, os mergulhos doces e diários no Córrego Crispim e a alegria fagueira dos domingos na Prainha; os malandros, as malandras, as esquinas, as esquivas e as encruzilhadas.

“é preciso conhecer a fome para descrevê-la”
(Carolina Maria de Jesus)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar um panorama do cinema negro/a nacional, evidenciando que o seu surgimento resulta de uma longa luta das pessoas negras em busca da (re)construção da própria identidade. Para tanto, mostraremos como a imagem do povo negro, reificada pelos europeus colonizadores, foi ratificada pelo cinema nacional por décadas e como as pessoas negras, em contraponto, foram abrindo espaço em busca de autorrepresentação. Apontaremos, também, como o surgimento de editais públicos com recorte racial, e de gênero, está sendo determinante para o fortalecimento do cinema negro/a nacional, permitindo o surgimento de novos roteiristas, atores, diretores, produtores e técnicos e a consequente construção de um novo discurso sobre os corpos negros, tendo as pessoas negras como protagonistas das próprias histórias. Conceitos como Campo, Habitus e Poder Simbólico, empregados pelo sociólogo Pierre Bourdieu, serão os principais norteadores deste trabalho. O cinema negro/a nacional é, em verdade, mais um campo de batalha onde as pessoas negras lutam pela sua (re)humanização.

Palavras-chave: Cinema Negro(a); Gênero e raça; Representação; Poder Simbólico.

ABSTRACT

The objective of this work is to present an overview of national black cinema, showing that its emergence is the result of a long struggle by black people in search of the reconstruction of their own image. To do so, we will show how the image of black people, reified by European colonizers, was ratified by national cinema for decades and how black people, in contrast, opened up space in search of self-representation. We will also point out how the emergence of public notices with a racial and gender focus is being decisive for the strengthening of national black cinema, allowing the emergence of new screenwriters, actors, directors, producers and technicians and the consequent construction of a new discourse on black bodies with black people as protagonists of their own stories. We will also talk about the importance of public notices for the strengthening of what I call Black Cinema, made from the perspective of black women as subjects who are not subject. The national black-black cinema is, in fact, an achievement of black people in search of their (re)humanization.

Keywords: Black Cinema. Gender and race. Representation. Symbolic Power.

Lista de Figuras

Figura 01 – Artigo publicado n’O Globo em 11/03/1956 sobre a estreia de Orfeu da Conceição.	15
Figura 02 - Cartaz da manifestação	15
Figura 03 – Adinkra africana	26
Figura 04 - Yul Brynner como Ramsés II	30
Figura 05 - Eddie Murphy e Iman	31
Figura 06 - Imagem do Novo Mundo, xilogravura aquarelada à mão de Johann Froschauer, 1505, publicada em Novus Mundus, de Américo Vespúcio	33
Figura 07 - O ator e diretor Kevin Costner e o ator Graham Greene. Frame do filme Dança com Lobos, 1990. Ao fundo, os onipresentes tipis	38
Figura 08 - Charge mostra chimpanzé sendo abatido por policiais	44
Figura 09 - A então ministra Christiane Taubira caricaturada como um chimpanzé	44
Figura 10 - LeBron James e Gisele Bündchen	45
Figura 11 – Réplica do crânio do homem de Piltdown exibida em Londres em 1961	48
Figura 12 - Cinderela, Branca de Neve, Aurora e Bela (Bela e a Fera)	54
Figura 13 - Xuxa e as Paquitas	55
Figura 14 - Joana, na seleção do teste para Paqueta	56
Figura 15 - Crianças vítimas de bala perdida no estado do Rio de Janeiro no ano de 2020	57
Figura 16 - Charge de Nando Moura sobre a morte da menina Agatha Félix. 09/ 2019	58
Figura 17 - Marca de nascença	58
Figura 18 - DVD do documentário	60
Figura 19 - Frame do filme Cidade de Deus	60
Figura 20 - Zé Pequeno	60
Figura 21 - Mãe chora a morte do filho adolescente vítima da polícia	61
Figura 22 – O homem negro, como uma fera, persegue a mocinha branca	65
Figura 23 – Danielle Deadwyler (Mamie Bradley) e Jlyn Hall (Emmett Till)	66
Figura 24 - Jorge e Cristina	70
Figura 25 - Jacira Sampaio interpreta a mãe de Jorge	70
Figura 26 – Will Smith agride Chris Rock	71
Figura 27 – Menina africana em um zoo em Bruxelas, 1958	73
Figura 28 – Sarah Baartman	75
Figura 29 - Os zoológicos humanos	76
Figura 30 - Bumba Meu Boi na Praia de Botafogo, Festival do Rio, novembro de 1960	80
Figura 31 - Cartaz anunciando a peça	82
Figura 32 – Orson Welles, pintado de “mouro”	83
Figura 33 – Laurence Olivier, de cara limpa e caracterizado como Otelo	84
Figura 34 - Cartaz da peça	86
Figura 35 – O Pequeno Otelo	86

Figura 36 – Ensaio de Sortilégio (1957). Léa Garcia em destaque	87
Figura 37 - Vinícius de Moraes e o elenco do TEN (ensaio da peça Orfeu da Conceição)	100
Figura 38 - Frame do filme Orfeu Negro. Orfeu e Eurídice brincam o carnaval	101
Figura 39 – Frame do filme. Garotinha dança enquanto o pequeno Orfeu toca	102
Figura 40 - Lucélia Santos (Frame do filme Bonitinha, mas ordinária)	105
Figura 41 - Cartaz	107
Figura 42 – Firmino (Antônio Pitanga), como um boneco de ventríloquo, reverbera a voz do Ocidente contra as tradições africanas	109
Figura 43 – Cartaz	110
Figura 44 - Livro de Joel Zito, cartazes dos filmes	114
Figura 45 - Frames de filmes de Jeferson De	116
Figura 46 - Jeferson De (site B_arco)	116
Figura 47 – Cartaz do filme	119
Figura 48 – Frame do videoclipe Just a Little Bit	122
Figura 49 - Sojourner Truth	128
Figura 50 – Frame do filme	132
Figura 51 - Suzana Amaral no set de A Hora da Estrela (1985)	133
Figura 52 – Cartaz do filme	134
Figura 53 – Cartaz do filme	134
Figura 54 – Negras Cozinheiras, vendedoras de angu. Jean-Baptiste Debret – Viagem pitoresca ao Brasil	138
Figura 55 – Marcha das Mulheres Negras em Brasília	138
Figura 56 – Mano Brown, capa da revista, edição 02/1993	140
Figura 57 - Jovens rappers, início dos anos 90	140
Figura 58 – Adélia Sampaio na direção de Denúncia Vazia. Foto: Cláudia Ferreira	141
Figura 59 - Cartaz	142
Figura 60 - Adélia Sampaio. Foto: Guilherme Santos/Sul21	143
Figura 61 - Adélia Sampaio e cartazes	144
Figura 62 – Cartaz do filme e a diretora	146
Figura 63 – Cartaz do trailer do filme no Youtube e a diretora	148
Figura 64 – Cartaz do filme e a diretora	149
Figura 65 - Juliana Vicente e cartaz do filme	150
Figura 66 - Cartaz	158
Figura 67 – Cartaz do filme	161

LISTA DE ABREVIACÕES

CPC – CENTRO POPULAR DE CULTURA

EICTV - ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TV

EMBRASILME – EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES

EMBRATUR – EMPRESA BRASILEIRA DE TURISMO

MNU – MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO

ONG – ORGANIZAÇÃO NÃO GOVERNAMENTAL

TEN - TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

UFRJ – UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

UNICEF – FUNDO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A INFÂNCIA

VMB – VIDEO MUSIC BRASIL

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - DA INVENÇÃO DO NEGRO	18
1.1 Havia racismo na antiguidade?	26
1.2 La Controversia de Valladolid	30
1.3 O que é o negro?	37
1.4 Ser negro no Brasil	47
1.5 Negro drama	52
CAPÍTULO 2 – DAS REPRESENTAÇÕES	71
2.1. O negro como representação.	71
2.2 A Négritude	75
2.3 Da autorrepresentação	77
2.4 Ser ou não ser	89
CAPÍTULO 3 - DO CINEMA NEGRO	91
3.1- Uma questão de onomástica	91
3.2 Orfeu Negro e a sabotagem branca	99
3.3 Exu abre os caminhos	102
3.4 Dos Manifestos	110
3.5 O cinema negro de Joel Zito Araújo	112
3.6 Jeferson De	114
3.7 Lázaro Ramos	117
CAPÍTULO 4 - DO CINEMA NEGRA	119
4.1 - De onde falo o que eu falo?	119
4.2 O que é uma mulher	122
4.3 – A Mulher e o Cinema	128
4.4 A mulher negra e o cinema	134
4.5 Do Cinema Negra	139
4.6 O Espelho de Oxum	144
CAPÍTULO 5 - DOS EDITAIS COM RECORTE RACIAL	150
5.1 Dos festivais e mostras negras	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
A Janela e o Espelho	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162

INTRODUÇÃO

Olhe, um preto! Mamãe, um preto! Cale a boca, ele vai se aborrecer! (...) O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme porque sente frio (...) o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer! (Frantz Fanon, 2008. p, 106)

Sou um homem negro, e é deste lugar que eu falo; sou um ativista do movimento negro, e é também neste lugar que me situo; sou um cineasta negro, e é neste campo que me posiciono. Porém, não é com a paixão do ativista que escrevo este trabalho, é com o rigor do pesquisador e com a isenção do acadêmico, mas é, também, com a humanidade de quem vê o mundo por dentro e não daquele que procurara enxergá-lo “de fora”. Tudo o que está dito aqui me afeta diretamente. Sou, portanto, parte da solução e do problema. Este trabalho não fala de Cinema Negro e Cinema Negra como um gênero cinematográfico, mas de como os corpos racializados são apresentados dentro da cinematografia brasileira. É do cinema nacional que estamos falando, portanto, e tratamos da disputa pelo *Poder Simbólico* (BOURDIEU, 1998) dentro do campo cinematográfico, da luta pelo protagonismo, da primazia narrativa, por autorrepresentação e pela (re)construção de identidades, uma vez que “o cinema, como toda área cultural, é um campo de luta” (BERNARDET, 2004, p. 20). É disso, essencialmente, que este trabalho trata, de uma possível revolução simbólica que vai sendo gerada pelas pessoas negras dentro do campo cinematográfico, mostrando, também, que esse é um movimento que vem amparado por outras frentes, por outras lutas que antecederam essa batalha dos e das cineastas nacionais; o povo negro, neste país, há muito luta pela autonomia na construção e representação de sua identidade, procurando mitigar a *violência simbólica* (BOURDIEU, 1998) a qual é submetido desde que seus antepassados foram desumanizados, arrancados do continente africano e trazidos à força e debaixo de pancadas para estas paragens. Se apropriar da própria imagem é não se sujeitar a este tipo de dominação, e poder construir um discurso sobre si mesmo (SOUZA, 1983), deixando de ser, eternamente, outrificado:

a revolução simbólica contra a dominação simbólica e os efeitos de intimidação que ela exerce tem em jogo não, como se diz, a conquista ou a reconquista de uma identidade, mas a reapropriação coletiva deste poder sobre os princípios de construção e de avaliação da sua própria identidade[...] (BOURDIEU, 1998, p. 125)

A identidade das pessoas negras, no Brasil, está em processo de reconstrução. Por décadas, intelectuais negros, artistas, ativistas, e uma miríade de formadores de opinião, têm se esforçado para que as pessoas negras despertem do sono profundo ao qual foram submetidas e comecem a enxergar a realidade tal qual ela é, adquirindo a percepção que a racialização das

pessoas negras é uma forma de dominação e de exclusão, e de que é preciso fugir dessa armadilha, não aceitando se encaixar nos estereótipos criados para aprisionar as pessoas em um imobilismo social que, travestido de determinismo social e biológico, camufla as maquinações ideológicas dos que detém e mantém o *poder simbólico* e sutil.

Os movimentos negros organizados, surgidos no Brasil já no século XX, foram muito importantes para essa tomada de consciência coletiva. Na segunda metade dos anos '20, o surgimento de algumas companhias de teatro formada por atores e atrizes negros, como a Companhia Negra de Revistas, afrontava o uso de *blackfaces*, colocando as pessoas negras em cena no Teatro de Revistas, fazendo com que estes artistas figurassem, também, em jornais e revistas, criando um novo nicho de trabalho para as pessoas negras e dando a elas autonomia quanto à sua representação. Na década de 30, na cidade de São Paulo, encabeçada por José Correia Leite, Francisco Lucrécio e Raul Joviano do Amaral, surgiu a Frente Negra Brasileira, de cunho político – veio a tornar-se, de fato, um partido político um pouco mais tarde -, essa foi, no campo das reivindicações sociais, a primeira organização coletiva das pessoas negras no Brasil (GUIMARÃES apud MOREIRA, p. 44) que buscava a inclusão pelo trabalho e pela educação, reivindicando o direito das pessoas negras de ocuparem os espaços que historicamente lhes eram sonegados; em suma, buscava-se a plena cidadania. Na década seguinte, o intelectual, ator e dramaturgo Abdias Nascimento criou, na cidade do Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro – TEN -, abrindo novas frentes de trabalho no campo artístico para as pessoas negras e, sobretudo, criando uma nova representação dessas pessoas no universo artístico que teimava em exibi-las de forma degradante e estereotipada. Do TEN saíram diversos atores e atrizes negras que abrilhantaram os nossos palcos e as nossas telas como Milton Gonçalves, Léa Garcia e Ruth de Souza, servindo de espelho e modelo para as novas gerações que, finalmente, tinham em quem se inspirar. O TEN publicava, ainda, o jornal Quilombo e realizava debates sobre o racismo e as estratégias para enfrentá-lo; era uma ampla articulação intelectual que buscava a conscientização das pessoas quanto às questões raciais e não meramente um movimento estético. Uma dessas estratégias era trazer para a luta pela igualdade as pessoas brancas, foi assim que o escritor e dramaturgo carioca Nelson Rodrigues, em 1948, se aproximou do grupo, escrevendo para a companhia a peça *Anjo Negro*. Em 1956, o poeta, dramaturgo, diplomata e compositor Vinícius De Moraes convidaria o elenco do TEN para participar da peça *Orfeu da Conceição*¹, escrita por ele e encenada no Theatro Municipal do

¹ A peça teve direção de Léo Jusi, cenário de Oscar Niemeyer, música de Tom Jobim e figurino de Lila Moraes.

Rio de Janeiro, transformando o morro carioca em um Olimpo e convertendo o mito grego em mito negro.

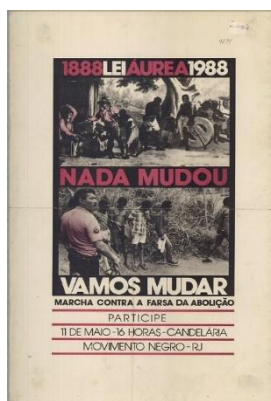
Já na década de 70, diversos coletivos e associações negras espalhadas pelo país se juntaram e formaram o Movimento Negro Unificado – MNU – fortalecendo a luta por mais direitos e dignidade. Em abril de 1988, foi criado o Geledés – Instituto da Mulher Negra – uma organização política que luta contra o racismo e o sexismo e promove a valorização das mulheres negras; o Geledés foi a primeira instituição a amparar e acolher os jovens periféricos que dançavam break nas ruas de São Paulo e sofriam com a discriminação e a violência policial. Em maio do mesmo ano, quando se comemorava o centenário da abolição, a cidade do Rio de Janeiro foi palco da grande e poderosa Marcha Contra a Farsa da Abolição, um grito contra o racismo, pela preservação da memória ancestral e em defesa das tradições e cultura afro-brasileira.

Figura 01 – Artigo publicado n'O Globo em 11/03/1956 sobre a estreia de Orfeu da Conceição.



Autor: Gasparino Damata.

Figura 02 - Cartaz da manifestação.



Autor: Luiz Carlos Gá. 1988. Acervo: PACC/UFRJ. Pasta Relações Raciais, coleção Centenário da Abolição.

Nos anos 90 vão surgir as ONG's formadas por pessoas negras com o propósito de fortalecer a conscientização política da população negra, é nesse período também que eclode

com força, em todas as periferias do país, o movimento *Hip-hop*, com forte contestação política e um discurso social articulado, despertando as pessoas negras, pobres e periféricas para lutarem contra a violência policial e a exclusão, pregando um orgulho periférico (D'ANDARA, 2022), o orgulho negro e elevando a autoestima das pessoas marginalizadas, promovendo a aceitação da sua cor, dos seus traços fenotípicos e da sua ancestralidade. Nos anos 2000, as pessoas negras, por meio de suas lutas e contestações, conquistam, por lei², o direito a cotas raciais nas universidades públicas e nos concursos públicos³ e é instituído o ensino da história do povo negro⁴ no currículo escolar. As pessoas negras, como se vê, têm uma longa trajetória de lutas e de conquistas e ainda há muito chão para caminhar.

Finalmente chegamos, com a nossa negritude, o nosso gingado, os nossos traços, as nossas tranças, os nossos *dreads*, os nossos turbantes e nossos bonés de aba reta, nas repartições públicas, nos tribunais, nos parlamentos, nas academias e em diversas áreas importantes da nossa cultura; o cinema é mais um campo de luta e de conquistas, onde as pessoas negras buscam, cada vez mais, apropriarem-se das ferramentas e dos conhecimentos deste campo para construir uma nova narrativa e, assim, tornarem-se protagonistas de suas próprias histórias, construindo um novo olhar sobre si mesmas, e uma nova forma de serem enxergadas pela sociedade. “O grande jogo da história”, observa o filósofo francês Michel Foucault (1979) “será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto”.

Uma das maiores preocupações das pessoas negras continua sendo a reconstrução da sua humanidade, é a luta corrente e recorrente para reparar uma imagem negativa que se fez delas ao longo dos séculos. O cinema, é importante ressaltar, destaca-se como uma das áreas das artes que por mais tempo resistiu à autorrepresentação das pessoas negras, permitindo vez ou outra a sua representação, sempre jocosa e objetificada, mas negando sua representatividade. O cinema negro/a nacional surge para mitigar essa patologia da imagem, para curar essa ferida exposta, essa necrose social, no intuito de libertar o povo negro desta imagem deletéria que foi construída de forma brutal e cruel ao longo de décadas.

² Lei nº 12.711/2012, também conhecida como Lei de Cotas, determina que metade das vagas em instituições públicas de ensino superior devem ser destinadas a candidato(a)s que estudaram os três anos do ensino médio na rede pública.

³ Instituída em 2014, a Lei 12.990 reserva aos negros 20% das vagas oferecidas nos concursos públicos para provimento de cargos efetivos e empregos públicos no âmbito da administração pública federal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pela União.

⁴ A Lei 10.639/03 obriga as escolas de ensino fundamental e médio a ensinarem sobre história e cultura afro-brasileira.

O surgimento de editais públicos para fomento do cinema negro no país, que resulta da luta das pessoas negras, se estabelece como um grande passo para que esse campo se fortaleça e cumpra seu papel libertador e revolucionário. Da mesma forma, os editais públicos contribuem de forma decisiva para o fortalecimento e crescimento do que chamo de Cinema Negra, que é o cinema negro feito a partir do olhar das mulheres negras. Sou um homem e, como tal, sei do meu lugar de fala e do meu lugar de escuta, quando falo do cinema negro não o faço para tentar defini-lo, mas para mostrar o que dele consigo extrair a partir de conversas com cineastas negras e pela observação de suas obras filmicas. Passei a pensar nessa terminologia porque conheço e reconheço o papel dos gêneros nas construções discursivas, e conheço e reconheço a luta das mulheres por representação dentro do cinema, porque o cinema não é somente branco, ele também é majoritariamente masculino, é a cosmovisão patriarcal que constrói as nossas fantasias e representa a nossa “realidade”.

No final dos anos 60 e início dos 70, quando as mulheres passaram a questionar o papel figurativo e objetificado que representavam no cinema, era ainda as mulheres brancas a falar. As mulheres que exerceram a direção cinematográfica de forma pioneira no Brasil eram majoritariamente brancas, a mulher negra surge na direção cinematográfica solitária e como um ponto fora da curva. Só agora, no século XXI, é que elas surgem com força e se organizam em movimentos e coletivos de forma sorora, exercendo o que chamo de *irmãdade*⁵. É importante esse recorte de gênero dentro do chamado cinema negro porque o poder de dominação patriarcal também se faz presente nas relações entre pessoas racializadas, onde ocorre o que a antropóloga Rita Segato (2012) chama de patriarcado de baixa intensidade.

Este trabalho dissertativo está dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo, procuraremos demonstrar que o negro é uma construção do branco, e que como figura reificada, configura-se como uma caricatura de si mesmo, o branco criou a raça para justificar o racismo. Falaremos, em seguida, sob a perspectiva do negro no Brasil, ressaltando como esse ser objetificado teve sua humanidade negada, sua dignidade estrangulada e seus corpos e mentes violentados, e que tipo de estratégia as pessoas negras no Brasil adotaram para se libertarem dessas amarras desumanizadoras. Abordaremos, portanto, a questão do negro escravizado no Brasil e o consequente Estado de Maafa, a grande tragédia que provocou e ainda provoca problemas na saúde mental da população negra, para isso contaremos com o auxílio da filósofa estadunidense Marimba Ani, do psiquiatra martinicano Frantz Fanon, do polímata senegalês Cheikh Anta Diop, e de pensadores e pensadoras decoloniais. No Capítulo 2, o nosso trabalho

⁵ Irmã vem do latim, *Soror*; portanto a sororidade é uma *irmãdade*. Já irmão, deriva do latim *Frater*, logo, a fraternidade é uma *irmãdade*.

versa sobre como foi trabalhada a imagem do povo negro para desumanizá-lo, reificá-lo, coisificando-o, para apresentá-lo como incivilizado e incivilizável. Falamos de representação e autorrepresentação. No Capítulo 3, falaremos sobre o surgimento do cinema negro do Brasil, porque nomeá-lo e o que ele pretende. No Capítulo 4, versaremos sobre o Cinema Negra, sobre a violência simbólica a qual elas foram submetidas durante décadas e como, de posse desse poder simbólico elas vão construindo novas narrativas sobre si mesmas. O Capítulo 5 fala da importância dos editais com recorte de raça e gênero para o fortalecimento dos cinemas negro e negra, bem como da importância de mostras e festivais para a difusão dessa nova maneira de enxergar o Brasil, seja através do espelho e pela janela.

CAPÍTULO 1 - DA INVENÇÃO DO NEGRO

Segundo Cheikh Anta Diop (1974), reconhecido polímata senegalês e um dos nomes mais respeitados no campo da egiptologia e da filosofia da história, a humanidade floresceu no continente africano, precisamente na região onde hoje se localizam o Quênia, a Etiópia e a Tanzânia. Por ter surgido em uma região subtropical, afirma Diop, esse novo ser necessitava de melanina para proteger a sua pele das intensas radiações solares; portanto, eram negros os primeiros humanos. Diop também nos conta, sempre ancorado em estudos científicos, que foi no continente africano que a arqueologia registrou a descoberta de seis espécies de homínídeos, três delas nunca deixaram o continente africano, e ali mesmo se extinguíram. No entanto, alguns espécimes das outras três espécies restantes experienciaram as viagens migratórias, errando para as mais distantes paragens. O *Homo Erectus*, o Homem de Neanderthal e o *Homo Sapiens*, após se expandirem ao longo de todo o continente africano, atravessaram o estreito de Gibraltar rumo à Europa e à Ásia, onde se depararam com outros climas e outras paisagens. Estes seres humanos, então, tiveram que desenvolver formas de adaptação aos novos ambientes que encontraram; durante os 20 mil anos em que se esforçaram para sobreviver ao clima intensamente frio do continente europeu, pós o período glacial, o clareamento da pele se apresenta como uma das mais marcantes alterações biológicas. Portanto, o ser humano nasce negro, e esse mesmo ser humano sofreu alterações na pigmentação da pele por razões puramente adaptativas; a palavra adaptação, nesse caso, é mais correta que evolução, que denota melhoramento.

A teoria geral diopiana pressupõe que, inicialmente, dois “berços” tenham construído as duas linhas básicas de evolução do conjunto da Humanidade a partir do período que marcou a transição geral para um modo agrícola e sedentário de sustentação. Sabemos que esse fenômeno ocorreu, de maneira geral, na fase final do Paleolítico superior, entre 8 e 10 mil anos a. C., que corresponde a mudanças drásticas do clima no mundo inteiro, em virtude do aquecimento do planeta como consequência da retirada da última glaciação Wurm. Essa mudança climática teve como consequência ter libertado as populações euroasiáticas (proto-europeus, por um lado, e sino-nipônico-mongóis, por outro) do inóspito habitat gelado que foram aprisionados durante um longo período de talvez 20 mil anos. (MOORE, 2007, p. 155)

Diop iniciou seus estudos em Química e Física Nuclear na França em 1946, onde também estudou História e Filosofia; nesse período de pós-guerra, a Europa estava arrasada e fervilhavam idéias nacionalistas no continente africano. Na ocasião, o senegalês se juntou a outros eminentes estudantes afrodescendentes de sua geração, como o poeta antilhano Aimé Césaire e o também senegalês Léopold Sédar Senghor⁶, na luta pela independência das nações

⁶ Senghor foi presidente do Senegal de 1960 a 1980.

africanas. Diop desenvolveu suas ideias sobre a importância da restauração da história africana, demonstrando, por meio de suas pesquisas, que o Egito seria para a África negra o que Grécia e Roma são para o mundo ocidental. Em 1954, quando lançou o livro *Nações e Culturas Negras*, ele sofreu muitas críticas, chegaram mesmo a afirmar que seu trabalho científico era influenciado por seu ativismo político. Mas Diop não reconhecia isenção em seus pares, chegando mesmo a acusar muitos deles de falsificadores; e seguiu com sua crítica ácida à civilização ocidental. Em 1974, Diop teve suas ideias apresentadas em um Simpósio Internacional, no Cairo, evento promovido pela UNESCO⁷, com a presença de renomados egiptólogos europeus, que não tiveram como não legitimar os estudos revolucionários realizados por Diop. Para a ocasião ele produziu o texto “A origem dos antigos egípcios”, apresentando e confrontando

(...) junto com seu colega Théophile Obenga, seus métodos e resultados com o de outros especialistas mundiais. Nesse simpósio, Diop e Obenga, com argumentos históricos. Antropológicos e linguísticos, defendem a hipótese de origem africana da civilização egípcia, trazendo dados produzidos por eles, e de outros estudiosos, de uma variedade de fontes: da antropologia física, dos estudos de representações humanas do período proto-histórico, de testes de dosagem de melanina de múmias provenientes das escavações de Marietta, no Egito, de análise de grupos sanguíneos e considerações de autores clássicos da Antiguidade (DIAS; SEPÚLVEDA; ARTEGA, 2018, p. 09).

Diop confrontou ideias há muito cristalizadas no mundo ocidental, combatendo teóricos renomados como Hume, Voltaire, Gobineau, Hegel “e instituições europeias que se empenhavam para justificar atos abomináveis legitimando, no plano moral e filosófico, a inferioridade do negro e a visão de uma África sem história” (ibidem, p.10). Para o intelectual senegalês, contar a pré-história do povo negro não era o bastante, era preciso corrigir algumas distorções e erros de interpretação encontrados nos estudos de intelectuais que o antecederam. E era preciso, também, contar como se formou a mentalidade belicosa das populações europeias. O intelectual cubano, Carlos Moore (2007), em uma leitura dos estudos de Cheikh Anta Diop, descreve como as privações e as provações climáticas possivelmente foram decisivas para a formatação ontológica das pessoas brancas. Sem a abundância de recursos naturais encontrada em outras paragens, o ser humano primitivo que habitava as regiões gélidas da Eurásia, via no outro sempre uma ameaça, por isso vivia em contínua vigilância, desenvolvendo, assim, um constante medo do estrangeiro, do forasteiro, daquele que vem de fora:

O universo euroasiático, denominado por Diop como “berço setentrional” – configurado pela Europa mediterrânea, mas englobando também o Oriente Médio semita-, surgiu como uma espécie de antinomia evolutiva, suscitada pelas duras

⁷ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

condições de vida em regiões geladas, nas quais as populações ancestrais dos europeus e dos semitas (proto-europeu-semitas) se viram constrangidas a existir durante longo período de tempo. Nas estepes euroasiáticas, explicou Diop, a vida esteve constantemente em perigo, em virtude dos rigores do clima; o solo gelado impediu a transição para a agricultura e prolongou a dependência na caça; as temperaturas extremamente baixas constrangeram o homem a morar em lugares fechados e a se vestir abundantemente. Esse berço se erigiu, portanto, em torno de estruturas de competição, de hábitos materialistas, da prática da guerra, da conquista, do militarismo, do culto da propriedade privada e da visão xenofóbica. Estamos diante de sociedades profundamente patricênicas, falocráticas e intolerantes perante qualquer forma de alteridade; sociedades que menosprezam o imput feminino (MOORE, p. 151).

Diferentemente das estruturas surgidas no espaço “meridional”, os povos euroasiáticos se caracterizaram pela família patriarcal e pela cidade-Estado - ainda segundo Diop -, desconfiando sempre do estrangeiro, mantendo um sentimento de medo e repulsa pelo Outro. A xenofobia, dessa forma, se configurou como um dado imanente das sociedades surgidas nesse berço civilizatório, que se tornou profundamente individualista. “A agressividade herdada da vida nômade, endossada pela centralidade social dos homens, conduziu, desenfreadamente, ao ideal de guerra, de violência, de crime, de conquista. (MOORE, p. 152). Em conformidade com o pensamento do polímata senegalês, a antropóloga estadunidense, Marimba Ani (1994), aponta não apenas a *asili*⁸ ocidental como xenofóbica, como a contrasta com a *asili* africana que é xenofílica. Dessa forma, a cosmovisão ocidental se encontra em uma relação antípoda com a *utamawazo*⁹ africana. O que Diop e Ani estão tentando demonstrar é a conformação seminal do *ethos* europeu e africano, a sua personalidade coletiva, a sua *utamoro*¹⁰, como nomeia Marimba Ani. Ani salienta, também, que é importante perceber a função ideológica da cultura; porque ela tem o poder e a força de arregimentar um grupo em torno de uma noção de unidade conceitual, e é isso que imanta aquele coletivo de pessoas, criando um elo de ligação e pertencimento; se a ideologia dita o que deve ser feito, a cultura orienta como fazer. É por isso que a ideologia se vale da cultura. Quando dizemos “nós” e os “outros”, ou “nós” contra os “outros”, afirmamos a nossa identidade de grupo em contraposição a outras. A minha cosmovisão, que é a “minha” visão coletiva, determina como enxergo o outro e como reajo a ele; se pertenço a um agrupamento xenofóbico, terei pensamentos negativos em relação aos estrangeiros. “Os tipos de perguntas que fazemos são orientados pela cultura que pertencemos” (NOBLES, p. 104, apud ANI, 1994).

⁸ Asili, em swahili (língua banta), significa origem. Ani a utiliza na obra *Yurugu...*, no sentido de semente central de onde germina uma cultura; raiz ou matriz cultural. “É o logos de uma cultura”.

⁹ Neologismo swahili criado por Ani que significa visão de mundo. “É o pensamento culturalmente estruturado”.

¹⁰ Força vital de uma cultura, o que lhe dá o tom emocional e motiva o comportamento coletivo dos seus membros.

Em *A Origem Africana da Civilização: Mito ou Realidade*, publicado pela primeira vez em 1955, Diop nos informa, após cruzar uma série de estudos científicos, que foi também em África que floresceu a primeira civilização urbana e, com ela, surgiram as grandes edificações, as ciências e o planejamento urbano. Diop nos informa, ainda, que a matemática de Pitágoras e a teoria dos quatro elementos de Tales de Mileto, já eram conhecidas no Egito, assim como o materialismo epicurista e o idealismo platônico. Foi, portanto, em Kemet, no norte da África, há 3.600 anos antes de Cristo, que se iniciou o processo civilizatório do qual surgiram a arquitetura e a agronomia, a medicina e a matemática, a escrita e a literatura, a filosofia e o monoteísmo. Isso tudo antes mesmo de existir a Grécia. Bem mais tarde, Kemet passou a ser chamado pelos europeus de Egito, palavra que deriva do grego *Aiggyptos*. O florescimento posterior de outras civilizações urbanas, no médio oriente e na Europa, provocou os primeiros choques culturais entre civilizações, tendo na escravidão de outros povos o seu ponto mais significativo. A escravidão não é um fenômeno inventado pelos europeus, houve escravidão no Egito e na Babilônia, em Roma e na Grécia, na Índia e na China; mesmo no continente americano a escravização já existia antes da chegada dos europeus. Porém, foram as civilizações europeias, no afã de expandir o seu comércio e na busca por mão-de-obra para a exploração de matérias-primas que, ao dominarem um povo fenotipicamente diferente, decidiram, para legitimar o seu domínio, forçar uma hierarquização baseada na ideia de raças, como mostram os estudos do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000), e do filósofo argentino Enrique Dussel (1993). No entanto, embora esses intelectuais decolonialistas latino-americanos afirmem que o germe do racismo surge logo após a invasão espanhola de 1492, Diop acredita que já havia existido um protorracismo antes da conquista das américas e que se configurava na forma de aparação social:

Somente por volta de 356 a. C., depois de quase 2 mil anos de invasões, o Egito finalmente foi conquistado pelo incipiente Império Romano, sob o comando de Alexandre [...] ao término do período alexandrino, e mais especificamente ao final da ocupação grega no Egito, encontramos práticas discriminatórias decididamente racistas contra os negros egípcios em seu próprio lar. Tal fenômeno tornou-se mais e mais explícito com a invasão romana do Egito e do Norte da África. Devo dizer que definitivamente houve um enfoque dos romanos e gregos pós-alexandrinos. Este ponto de vista racista transformou-se claramente em práticas raciais discriminatórias de vários tipos... [Os] egípcios eram até barrados de entrar em Alexandria e de viver em certas áreas residenciais. Existiu segregação residencial nessa época, impostas segundo critérios raciais. (DIOP, p. 386-387 apud MOORE, p. 164-165).

Sobre essa interpretação de Diop falaremos mais adiante, por enquanto é importante salientar que o racismo, tal qual o conhecemos, foi gestado no final do século XV, na Europa. Por um contraste epidérmico, os europeus criaram uma imagem antípoda entre eles e os africanos. O homem negro, então, invenção dos europeus, surge como uma imagem contrastiva

que vai ganhando definições baseadas, a princípio, nessa imagem epidérmica e, em seguida, adquire contornos biológicos, antropológicos e historiográficos, pensados intencionalmente para estabelecer uma hierarquia entre essas duas raças que acabam de ser inventadas. Para tanto, os europeus se valeram de toda sorte de fraudes e experimentos tendenciosos na tentativa de definirem a si mesmos como sinônimo de humanidade e padrão de civilização, negando suas raízes africanas e transformando seus ancestrais negros em criaturas subumanas, ou mesmo, desumanizadas. Para isso, obliteraram sua história, substituíram suas crenças religiosas, se apropriaram de seus conhecimentos intelectuais e científicos e fizeram deles meras ferramentas de trabalho e mercadorias de troca. Os escravizadores ainda obrigaram os escravizados a esquecerem a sua língua materna e adotarem um novo idioma. Proibindo os seus ritos e suas manifestações culturais, tentaram sufocar a sua história, que era fundamentalmente oral, como nos diz a poeta e historiadora Leda Maria Martins:

Os africanos transplantados à força para as américas, através da diáspora negra, tiveram o seu corpo e o seu corpus desterritorializados. Arrancado do seu domus familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus sistemas linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições de travessia marítima transcontinental, foram destituídos de sua humanidade, desvestidos dos seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. Este olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente orais, menosprezou sua rica oralidade...; (MARTINS, 1997, p. 24, Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá).

Nasce, assim, de forma artificial, o povo negro e o povo branco. A branquitude, ao escravizar a população negra e levá-la forçadamente para um outro continente, procurou apagar a sua memória, relegando-a a um limbo existencial. Após séculos de dominação, exploração, mutilações, estupros, espancamentos e assassinatos, os europeus destroçaram a autoestima das pessoas negras, provocaram profundos processos de corrosão de sua saúde mental e criaram nas populações negras oprimidas uma mentalidade paranoica, temerosa, servil, obediente e autossabotadora.

Ao inventarem as raças, os europeus inventaram também o racismo, que passou a se configurar como uma ideologia a serviço de um sistema colonial e econômico, estruturando-se em todas as esferas do aparato civil, embrenhando-se no sistema educacional, jurídico, linguístico, religioso e cultural. As populações negras passaram então a conviver com o que Marimba Ani (1994) definiu como *Maaafa*¹¹, um trauma gerado pela grande tragédia do

¹¹ A grande tragédia negra, o holocausto negro, a destruição mental da pessoa escravizada.

holocausto negro que deixou marcas profundas na psique de gerações de pessoas desde o início da era escravagista. O negro, então, não era mais um homem, mas “um homem negro” (FANON, 2008) e sua negritão, antes de afirmar a sua humanidade, colocava-a à prova. O branco, considerando-se o padrão e o modelo de humanidade, obrigava o negro a se ver no espelho a todo tempo com autodesconfiança, com vergonha e, mesmo, com ódio de si e da sua cor. Séculos após a abolição da escravatura, esse estado de *maafa* segue vivo e atormentando as populações negras, condicionando-as a conviver em um permanente estado de catarse, provocando afrossurtos (AZA NDJERI, 2019) que podem levar as pessoas negras aos mais variados tipos de manifestações violentas, que vão do suicídio ao homicídio. Esse constante e contínuo estado de *maafa*, provoca

(...) o genocídio histórico e contemporâneo global contra a saúde física e mental dos povos africanos¹², afetando-os em todas as áreas de suas vidas: espiritualidade, herança, tradição, cultura, agência, autodeterminação, casamento, identidade, ritos de passagem, economia, política, educação, arte, moral e ética. Dessa forma, os africanos sofrem o trauma da sua desumanização e reproduzem as violências, contribuindo – e muitas vezes facilitando o trabalho – para o genocídio (NJERI, 2019, p 07).

Mas se é verdade que os brancos criaram o negro, é igualmente verdade que os negros criaram a *Négritude*¹³, que se configura como um processo de (re)humanização das populações negras, reconectando-as às suas origens e ancestralidades, reconstruindo uma autoimagem positiva, religando o povo negro à sua espiritualidade e à cosmogonia africana, restabelecendo sua subjetividade e dignidade, criando, enfim, um orgulho da raça; a *négritude* é um movimento de auto valoração, de resgate ontológico e epistemológico, de uma nova configuração do homem e da mulher negra no mundo das ideias e no plano das decisões políticas. Dessa forma, o povo negro, reconectado às suas raízes, ciente do seu lugar no mundo, desalienado, em uma palavra, está apto a reescrever a sua história, refazer o caminho de volta e se reencontrar.

De fato, a Negritude não é essencialmente de natureza biológica (...) A Negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica. A Negritude não é uma pretenciosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história: a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas (...) Vale dizer que a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida, primeiramente, como tomada de consciência da diferença, como memória, como fidelidade e como solidariedade (...) A Negritude resulta de uma atitude ativa e agressiva do espírito. Ela é um despertar, um despertar de dignidade. Ela é uma rejeição, e rejeição da opressão.

¹² Entendemos nesta pesquisa como africanos tanto os nascidos no continente, quanto as pluri-diásporas afrodescendentes, que cultural e historicamente são herdeiras legítimas de África fora dela (Nota da autora).

¹³ Negritude foi originalmente uma corrente literária que agregou escritores negros de países que foram colonizados pela França. Os objetivos da negritude eram a valorização da cultura negra em países africanos ou com populações afro-descendentes expressivas que foram vítimas da opressão colonialista. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Negritude>

Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade. Ela é também, revolta. (AMIMÉ CESAIRE, 1987).

Pode-se usar como metáfora aqui o Espelho de Oxum, a orixá que está sempre empunhando o objeto para refletir sua própria imagem, olhar-se no espelho da história, aceitar-se, é uma forma de manter-se vigilante, para que nunca mais se percam de vista. Quando Oxum se olha no espelho, ela se enxerga no presente, mas vê também o que tem por trás de seus ombros, como no ideograma do *Sankofa*¹⁴ onde figura a imagem de uma ave que caminha para frente olhando para trás, carregando consigo o presente, o passado e o futuro, criando um tempo espiralar (MARTINS, 2000); Oxum não está presa a uma autocontemplação, ela representa um olhar coletivo, é por isso mesmo que a narrativa de Oxum difere substancialmente do mito de Narciso; no mito grego, o jovem se debruça à beira de um regato e se embevece com a própria imagem que vê refletida no espelho d'água. Então, imerso em seu solipsismo egóico e individualista, Narciso mergulha em si mesmo, afogando-se na própria imagem. A autocontemplação de Narciso o leva à morte, porém, ao contrário disso, no mito negro de Oxum, é a vida que ela enxerga quando se contempla no espelho, não apenas a vida dela, mas a vida em toda a sua plenitude, livre das amarras temporais e repletas de encruzilhadas, de intersecções no curso da história, criando um encontro de caminhos que entrelaçam povos, histórias e ancestralidades. É a partir do estabelecimento dessas encruzilhadas que Exú vai abrindo novos caminhos; são nessas bifurcações que se encontram os que professam a Negritude, e é com essa mentalidade que as populações negras passam a brandir o machado de Xangô em busca de justiça e reparações.

¹⁴ A palavra Sankofa, que na verdade tem dois símbolos que a representam, um pássaro mítico e um coração estilizado, simboliza a volta para adquirir conhecimento do passado, a sabedoria e a busca da herança cultural dos antepassados para construir um futuro melhor. Fonte: [Sankofa: significado desse símbolo africano - Dicionário de Símbolos \(dicionariodesimbolos.com.br\)](http://dicionariodesimbolos.com.br)

Figura 03 – Adinkra¹⁵ africana.



SANKOFA

Podemos concluir, a partir das ideias de Diop, que foram os sobreviventes mais fortes dos povos euroasiáticos, bravos e amedrontados, que se lançaram posteriormente à conquista de novas terras; foram essas pessoas, desconfiadas da alteridade, que mais tarde formataram a ideia sobre quem seriam as pessoas negras: “o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio...” Ao longo dos últimos séculos, a identidade das pessoas negras, construída pelos brancos, se cristalizou como algo negativo e o racismo se estruturou em toda a cadeia do sistema colonial; a educação, o direito, a religião, as artes... tudo estava impregnado de concepções racistas e excludentes, o cinema não ficou de fora disso. No Brasil, a imagem da pessoa negra, construída pelos colonizadores e pelo sistema escravagista, criou uma mentalidade, um olhar, uma estrutura cognitiva que faz com que o negror da pele seja associado a coisas negativas, trazendo uma carga pejorativa para as pessoas de pele escura: Não é incomum vermos queixas de pessoas negras sendo perseguidas por seguranças desconfiados em *shopping centers* ou supermercados, são as pessoas negras alvos preferenciais dos baculejos ostensivos da polícia, não é incomum que pessoas brancas mudem de calçada quando veem uma pessoa negra vindo em sua direção, ou que escondam sua bolsa quando passam por um jovem negro. Podemos inferir que as pessoas brancas agem assim, também, por estarem acostumadas a ver as pessoas negras ilustrando as manchetes dos cadernos policiais dos jornais e pelo excesso de narrativas sociais que associam o negro ao crime e à violência.

O sujo está associado ao negro: à cor negra, ao homem e à mulher negros. A linguagem gestual, oral e escrita institucionaliza o sentido depreciativo do significante negro: O ‘Aurélio’, por exemplo – pra citar apenas um dos nossos mais conceituados

¹⁵ Os símbolos Adinkra fazem parte da cultura Ashanti e são representados em formas geométricas estilizadas. Eles transmitem os valores que incluem aspectos da vida vegetal, do corpo humano, elementos geométricos, abstratos e até aspectos astronômicos.

dicionários – vincula ao verbete ‘negro’ os atributos: sujo, sujeira, entre dez outros de caráter pejorativo (SOUZA, 1983, p. 29)

Não raro, no cinema e na televisão, vemos um jovem negro empunhando uma arma, matando ou sendo matado. Aprendemos, desde cedo, a ter medo do escuro, era o Boi da Cara Preta que vinha atormentar as crianças nas canções de ninar, a ovelha negra era o fruto estragado de uma família. Fomos ensinados a associar o preto e o negro ao crime, à miséria e ao infortúnio: é o gato preto que traz azar, a coisa fica preta quando fica ruim, serviço de preto é trabalho mal feito, câmbio negro é negócio escuso etc. A língua portuguesa falada no Brasil, ou o Português Brasileiro (BAGNO, 2011), está repleta de expressões idiomáticas com cargas pejorativas à cor negra e às pessoas negras. A epiderme se transformou em um significante. O branco, por sua vez, está associado à pureza: a pomba branca simboliza a paz, a bandeira branca sinaliza o fim da guerra, a liberdade e a justiça são representadas pelas estátuas de duas mulheres brancas... A raça negra, veremos a seguir, é uma construção social, forjada para desumanizar as pessoas pretas e justificar, por contraste, a branquitude como padrão de humanidade.

1.1 Havia racismo na antiguidade?

“La idea de raza es, con toda seguridad, el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años. Producida en el mero comienzo de la formación de América y del capitalismo, en el tránsito del siglo XV al XVI, en las centurias siguientes fue impuesta sobre toda la población del planeta como parte de la dominación colonial de Europa” (QUIJANO, 2014, p. 100)

O racismo é uma invenção da modernidade, pontua o sociólogo peruano Aníbal Quijano. A despeito da afirmação de Diop sobre a existência de racismo no mundo antigo, uma vez que o estudioso senegalês demonstrou que os egípcios sofreram apartação social em seu próprio território ocupado pelos gregos, o pesquisador e professor de literatura grega na UFRJ, Dr. Félix Jácome Neto, acredita que não é possível utilizar o conceito de raça, racialização e racismo para as sociedades antigas e medievais. Em *A Recusa da Interação: Um ensaio Historiográfico Sobre Etnocentrismo e Racismo na Grécia Antiga*, Neto (2020) aponta que muitos estudiosos estão a confundir etnocentrismo e xenofobia com racismo. O que existia no mundo antigo era um sistemático medo e, em alguns casos, ojeriza ao estrangeiro e uma certa noção de que determinada cultura era superior a outra. As razões eram as mais diversas, mas isso de modo algum pode ser interpretado como racismo tal como o definimos hoje; esse tipo de comportamento social observado no mundo antigo é, em verdade, etnocentrismo. Etnia, segundo definição de Ellis Cashmore (2000), faz referência a um grupo de pessoas que possuem

um certo grau de coerência e que compartilham as mesmas experiências quanto grupo, mostrando-se, nesse sentido, coeso e harmônico, tendo em comum a mesma cosmovisão, mesma língua, mesma religião e a consciência de pertencimento a este determinado grupo, o que reforça a noção de “nós” e os “outros”. Os povos racializados, por sua vez, têm em comum a cor da pele e a origem geográfica, mesmo que sejam de culturas e etnias diferentes, falem línguas diversas e não tenham as mesmas crenças religiosas. Raça seria, portanto, a homogeneização de diversos grupos dentro de uma categoria definida por traços fisionômicos e epidérmicos, “o racismo pode, sucintamente, ser definido como hiperdeterminismo rígido e coletivo (BRAUDE, 2011, p. 42, apud NETO 2020, p. 34). Ou seja, é a herança física e imutável de um grupo que determina a sua raça. Ivan Hannaford, em *Race: The History of an Idea in the West*, faz um minucioso estudo sobre a antiguidade clássica e afirma que “houve uma assinalável ausência de raça como ideia organizadora durante o período Greco-Romano” (HANNAFORD, 1996, p. 08 apud NETO, 2020). A questão dos atenienses, por exemplo, que se julgavam superiores a outros grupos - inclusive a seus compatriotas espartanos -, pois alegavam ser um povo autóctone¹⁶, puro, filhos legítimos das terras da Ática, afirmavam que “(...) consolidada e segura é a nossa nobreza e a liberdade de nossa cidade, e por natureza hostil aos bárbaros, porque somos helenos genuínos e não mestiços” (PLATÃO, 2014, p. 245); ora, embora alguns estudiosos vejam aí uma demonstração de racismo, isso é um exemplo claro que etnocentrismo. Embora a Lei de Cidadania, aprovada pelos atenienses em 450/451 determinar que só poderá participar plenamente da pólis os filhos de pai e mãe atenienses - o que, à primeira vista, pode se parecer com um estatuto de pureza de sangue, é apenas um *status* de cidadania, uma questão política, pois como sabemos as mulheres e as crianças também não tinham *status* de cidadania na Grécia antiga, embora compartilhassem a mesma linhagem ancestral que os varões adultos. É etnocêntrica a noção de que um certo povo que pertence a um determinado lugar e que compartilha uma certa cultura seja superior a outros povos. O racismo tal qual o concebemos nos dias atuais é uma relação de poder que determina que posição social e econômica terá certos grupos humanos a partir de suas características fisionômicas e epidérmicas.

(...) o mito da autoctonia pode ser interpretado como um recurso étnico de criação de identidade coletiva que estabelece fronteiras entre quem está incluído e quem está excluído do grupo étnico, precisamente por apelar a ascendência, território e história comuns. Interpretar a autoctonia como uma ideologia de racialização de grupos humanos significaria erigir a lógica da raça, hereditariedade de traços coletivos, como o principal meio pelo qual os atenienses definiriam os incluídos em sua etnia e cidadania e os excluídos. (NETO, 2020, p. 34)

¹⁶ Autóctone: do grego *autochthon*, formado por *auto* (mesmo, igual) + *chthon* (terra).

Os gregos definiam como bárbaro e inferior qualquer povo que não fosse grego, mesmo que estes estrangeiros tivessem o mesmo tom de pele e a mesma coloração dos olhos de um grego; a escravidão também não era determinada pela cor da pele, na Grécia, os escravizados eram prisioneiros de guerra, criminosos e, mesmo, cidadãos gregos que eram forçados ao trabalho para pagarem suas dívidas. As mulheres gregas não participavam do debate público na sociedade patriarcal helênica, assim como estrangeiros, escravizados e crianças. As mulheres também eram impedidas de ter propriedades ou administrar negócios, sendo tuteladas pelos maridos ou parentes masculinos. Ou seja, não eram critérios raciais que definiam o ordenamento social e político na Grécia e nem em qualquer outro lugar no mundo antigo.

Quando evocamos o racismo na Antiguidade, é importante entender que o racismo como conhecemos em nossos dias não poderia ser expresso da mesma maneira em face aos negros, pela simples razão que eram os negros que haviam monopolizado o conhecimento técnico, cultural e industrial até então. As outras raças tinham que modelar seu desenvolvimento tecnológico, cultural e religioso segundo a tecnologia, a ciência, a cultura e a arte egípcias. Os Gregos foram forçados a vir humildemente e beber na fonte da cultura egípcia. Por conseguinte, naquela época, o respeito devido ao homem negro era imenso. (...) Portanto, na Antiguidade, racismo, no sentido moderno da palavra, não podia ter sido exercido pelos brancos contra os negros da mesma maneira (Idem, ibidem, p. 386, grifo nosso). DIOP MOORE p. 164)

Ou seja, o racismo é mesmo um fenômeno da modernidade e podemos apontar a sua origem no tempo, demonstrar a sua historicidade, e é o que faremos a seguir.

Mas, antes, um adendo; se por um lado não podemos afirmar que havia racismo na antiguidade, por outro, podemos afirmar, de forma categórica, que há racismo na interpretação cinematográfica da antiguidade, é o chamado “*whitewashing*”¹⁷, uma espécie de embranquecimento de certos vultos históricos para dissociá-los das suas origens negróides; e para constatar isso nem é preciso se valer de muita elucubração, é só observar como o Hollywood costuma mostrar os poderosos faraós egípcios: todos brancos; Jesus Cristo, o semita, ganhou as telas de cinema encarnando o mesmo personagem que ilustrava as obras de arte europeias: um homem loiro, de longos cabelos lisos e bem cuidados. Além das artes plásticas e do cinema, os quadrinhos, os *games*, os desenhos animados etc. se valeram desta descaracterização dos personagens não-europeus, fazendo-os ser performados por reconhecidos atores anglo-americanos.

¹⁷ O *whitewashing* é uma forma de violência simbólica que elimina a representação de etnias não caucasianas em filmes, séries, seriados e novelas, criando uma realidade narrativa composta por personagens de aparências homogêneas de acordo com o padrão de beleza vendido por essa indústria. Essa prática recorrente, ainda, elimina a representatividade e naturaliza preconceitos. Fonte: (<https://blogfca.pucminas.br/ccm/whitewashing-a-heranca-de-um-passado-xenofobo-na-industria-do-cinema/>)

Em “*Os Dez Mandamentos*”, por exemplo, vemos o ator Yul Brynner interpretar o faraó Ramsés II. Se por um lado essas construções eram regra no século XX, e tenham sido contestadas duramente ao longo dos anos; por outro, ainda no século XXI, podemos ver novelas, filmes e desenhos animados repetindo esse mesmo padrão estético e esse mesmo a-historicismo. É interessante ressaltar que nessas construções falseadoras da realidade, embora a realeza egípcia seja representada por pessoas brancas, os soldados e os escravos egípcios são performados por atores e atrizes morenos, o que demonstra uma construção eurocêntrica de fazer com que personagens poderosos sejam vistos encarnados na brancura, enquanto a servidão segue sendo negra.

Figura 04 - Yul Brynner como Ramsés II.



Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre

Foi tentando desconstruir essa imagem deletéria, que representa, em suma, uma espécie de memoricídio - porque busca apagar da memória a imagem de negros em situação de poder e de comando -, que o diretor negro estadunidense, Teddy Riley, optou por fazer um vídeo clipe de 9 minutos – que foi promovido como um curta-metragem -, mostrando uma corte egípcia encarnada por personagens negros. Assim, o clipe “Remember the Time”, de Michael Jackson, traz o ator Eddie Murphy como o faraó e sua esposa é interpretada por Iman, uma linda modelo somaliana. O filme traz ainda o super astro do basquetebol estadunidense, o armador Magic Johnson na figura de um soldado da corte.

Figura 05 - Eddie Murphy e Iman.



Fonte: clipe-michael-jackson-remember-the-time - Just Lia | Por Lia Camargo

1.2 La Controversia de Valladolid

La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América. Quizás se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero lo que importa es que muy pronto fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos. (QUIJANO, p. 2002, La Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina)

Embora a Espanha já houvesse determinado, após a reconquista da Península Ibérica, a conversão forçada de todos os não cristão e, instituído o Estatuto de Limpeza de Sangue, que proibia todos aqueles que tivesse “sangue” de origem judia, moura ou africana, de acessar cargos militares, eclesiásticos ou na burocracia pública e, mais tarde ter promovido a expulsão definitiva dos judeus, ainda não havia um conceito definido de raça como uma categoria que distinguia os povos, embora a noção pureza de sangue já fosse um indício. Entretanto, os indígenas foram os primeiros povos racializados do mundo e a racialização, e consequente inferiorização, daquela gente se deu como uma estratégia de dominação; nisso concordam os pensadores da teoria decolonial que contestam a colonialidade do poder¹⁸ eurocêntrico, como o peruano Aníbal Quijano, os porto-riquenhos Nelson Maldonado Torres e Ramón Grasfoguel, os argentinos Enrique Dussel, Maria Lugones e Rita Segato e a mexicana Karina Ochoa Muñoz, entre outros. Quando os invasores/conquistadores, vindos da Espanha, aportaram por estas paragens e encontraram uma gente nunca vista por eles, trataram logo de outrificá-las. Embora essa gente que vivia no continente que passou a ser chamado de América fosse diversa étnica e culturalmente, variando de civilizações urbanas e letradas a agrupamentos humanos de caçadores/coletores agafos, foram todos homogeneizados na mesma categoria racial de indígenas; era importante colocá-los, todos, no mesmo nível de (não)desenvolvimento cultural, porque assim ficaria mais fácil produzir uma narrativa que abarcasse a todos. Sobre essa

¹⁸ Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da idéia de “raça” (QUIJANO, 2002).

categoria racial, e sobre as demais categorias raciais surgidas logo em seguida (negros, amarelos, peles vermelhas...), forjou-se um *ethos*, criou-se uma identidade para estes povos a partir de estereótipos e preconceitos, monstrificando o “outro”, desumanizando-o, idiotificando-o e, assim, fazendo dos europeus um padrão, um paradigma de racionalidade e humanidade, um modelo de moral e de civilidade. Sobre essa noção artificial de superioridade moral, religiosa, social e cognitiva, os europeus erigiram a europeidade, formatando uma nova episteme, uma nova cosmovisão, a partir de uma certa noção de si mesmo e dos outros, que nasce com o colonialismo e que perdura até hoje no mundo globalizado, por meio da colonialidade do poder, mantendo-se entranhada na estrutura dos países colonizados em todas as esferas institucionais.

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. Implica, en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico. (QUIJANO, 2000)

É a partir de 1492, quando as primeiras caravelas aportam nas terras que mais tarde seriam chamadas de América, que começa a modernidade, como defende o filósofo decolonialista Enrique Dussel (1993). Com a modernidade são elaborados diversos mecanismos epistemológicos que vão se aglutinando na construção do que conheceremos como eurocentrismo, que é a noção da Europa como centro do mundo, como o sol que irradia civilidade, fertilizando com a sua racionalidade teológica as virgens terras e mentes pagãs ao redor do globo.

(...) Reduzidos ao status de coisa inessencial – homem-objeto, homem-mercadoria, homem-moeda (MBEMBE, 2013) – os colonizados poderiam ser molestados livremente sem que essa violência contrastasse com os ideais de liberdade e igualdade que estruturaram o humanismo renascentista. Ignora-se, em segundo lugar, a função simbólica do racismo para a constituição das noções modernas de sujeito. A inversão antropocêntrica que substituiu a “velha” ordem social “fechada” pela percepção do homem enquanto demiurgo dos próprios pressupostos exigiu, ao mesmo passo, a eleição de um bode expiatório que pudesse atuar como depositário das contradições que são próprias ao sistema capitalista e, sobretudo, a esse sujeito pretensamente autossuficiente, onipotente e onipresente. (COSTA, 1984, p. 198).

O macho branco europeu, arvorando-se o paradigma de humanidade, ao se encontrar diante de uma alteridade, tratou logo de bestializá-la, porque a desconstrução do outro era fundamental para a construção de si mesmo (europeu), para tanto, os colonizadores carregaram nas tintas, reportando a seus irmãos além-mar uma caricatura grotesca dos povos que foram

encontrando pelo caminho em terras ultramarinas, inventando narrativas, criando mitificações e mesmo, mentindo descaradamente sobre hábitos e costumes destes povos. Américo Vespúcio, cujo prenome virou topônimo do continente, fez circular pela Europa um panfleto onde ele anunciava suas impressões sobre os povos recém-descobertos, o texto recebia o título de *Mundus Novus*. Nesse período, artistas passaram a desenvolver diversas iconografias mostrando o cotidiano destes povos exóticos, fortalecendo o mito do *homo silvestris*. Vespúcio reconhece, em sua narrativa, que os espécimes encontrados aqui eram fisionomicamente parecidos com ele, eram bonitos e de tom de pele acastanhada, andavam nus e não tinham noção de governo; porém, os hábitos e costumes aparentemente inocentes daqueles selvagens escondiam uma natureza bruta, rude e animalesca: não podiam ser humanos, uma vez que eram canibais, libidinosos, incestuosos, sem senso de propriedade ou de justiça, viviam, por assim dizer, como as bestas selvagens:

Vivem ao mesmo tempo sem rei e sem comando, e cada um é senhor de si mesmo. Tomam tantas mulheres quantas querem: o filho copula com a mãe; o irmão com a irmã; e o primo com a prima; o transeunte e os que cruzam com ele. Quantas vezes querem, desfazem casamentos, nos quais não observam nenhuma ordem. Além do mais, não têm nenhum templo, não têm nenhuma lei, nem são idólatras. (BUENO, 2003, p. 42)

Figura 06 - Imagem do Novo Mundo, xilogravura aquarelada à mão de Johann Froschauer, 1505, publicada em *Novus Mundus*, de Américo Vespúcio.



Fonte: 'Brasil: Uma Biografia' - Cultura - Estadão (estadao.com.br)

Toda a descrição feita daquela gente da floresta tinha a intenção de chocar o europeu, a nudez era uma afronta à moral cristã, assim como a devassidão sexual; a suposta inexistência de leis e de uma autoridade soberana para regular da vida civil, denunciava que aqueles selvagens precisavam urgentemente serem governados para o bem deles mesmos e, por último, mas não menos importante, a falta da noção da existência de um Deus todo poderoso e o desconhecimento da palavra do Salvador, deixava dúvida se aquelas pessoas teriam alma. É

sobre esse estranhamento, essa desconfiança e essa vontade de dominação que é inaugurado o sistema-mundo (WALLERSTEIN, 2005) que se caracteriza por variadas hierarquias de dominação, sendo a patriarcal e a racial as mais significativas; o macho branco, o desbravador, o conquistador, é o senhor do mundo, sua raça, portanto, é superior, é ela quem define a humanidade. O mundo, como explica Fanon¹⁹ (2020) passou então a ser classificado e definido a partir de duas zonas: a zona do ser e a zona do não ser. Ou seja, o mundo das pessoas humanas e o das pessoas não humanas. Se não são humanos os que habitam este continente, então justifica-se matá-los, porque não se precisa de justificativa para matar os animais; ademais, essa gente não tem lei e nem soberanos, portanto, não podem alegar serem donos da terra que habitam, pois nelas estão como estão os animais, sem a mínima compreensão de propriedade. Os chamados conquistadores, uma vez tendo essa compreensão do mundo, não tiveram nenhum pudor em passar no fio da espada quem resistisse ao seu domínio. Se viviam como bestas, haveriam de morrer como animais.

Isso era o que andava a pregar pela Europa o espanhol Juan Ginés de Sepúlveda, justificando a monstruosidade com que os ditos conquistadores matavam os povos que ousavam agir em legítima defesa, resistindo às investidas dos invasores. Sepúlveda usava um silogismo a partir do livro I da Política de Aristóteles: “os bárbaros são naturalmente escravos; os índios são bárbaros; logo, os índios são naturalmente escravos” (GUTIÉRRES, 2014, p. 224). Sepúlveda, interpretava o comportamento dos ameríndios em relação ao adultério, às guerras fratricidas e ao canibalismo como expressões de inumanidade, para ele, os ameríndios eram

(...) mais semelhantes a bestas que a homens, e estavam tão afastados da excelência da natureza humana que a própria natureza os tinha feito escravos, pois assim, sendo governados e educados por homens mais prudentes, podiam aprender a viver humana e politicamente (GUTIÉRREZ, 2014, p. 30).

É importante salientar que Sepúlveda nunca colocou os pés no continente americano, e tudo o que ele falava sobre os habitantes deste continente estava ancorado na noção aristotélica de povos bárbaros, que eram naturalmente servís, inferiores e que não eram dignos de piedade. Por outro lado, o dominicano Bartolomé de Las Casas, embarcou para a América quando ainda tinha 20 anos; em 1512 se tornou o primeiro sacerdote espanhol ordenado na América, era profundo conhecedor das novas terras e de sua gente; o frei advogava que os povos destas paragens poderiam ser dominados pela fé, ao invés de serem subjugados a golpes de espada. De las Casas, afirmava que os ameríndios faziam sacrifícios humanos, o que demonstra que

¹⁹ “Existe uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma encosta perfeitamente nua de onde pode brotar uma aparição autêntica. Na maior parte dos casos o negro não goza da regalia de empreender essa descida ao verdadeiro inferno. (FANON, 2020, p. 22)

eles tinham conhecimento de Deus, só não tinham conhecido ainda o verdadeiro Deus, carecendo de ser evangelizados; portanto, pecavam por não saber que pecavam, o que significa que, uma vez convertidos, seus pecados poderiam ser remidos. Foi para resolver as questões levantadas por essas duas opiniões divergentes que, entre 1550 e 1551, o Imperador Carlos I, então com 50 anos, e no trono desde os 16, na cidade de Valladolid, sede do seu reinado, deu início, no Colégio de San Gregório, ao primeiro grande debate moral realizado na Europa, tendo de um lado o frei dominicano Batolomé de las Casas, que ficou conhecido como defensor dos nativos americanos, afirmando que eles eram tão humanos quanto os espanhóis; e, do outro, Ginés de Sepúlveda, o homem que afirmava que os indígenas não tinham alma, um conhecido cronista real, confessor do rei desde 1536, preceptor do infante Felipe, conhecedor das línguas clássicas, da História, do Direito e da Teologia. Quatorze juízes fazem a mediação do que ficou conhecido como a *Controversia de Valladolid*, um debate moral sobre os direitos humanos dos selvagens, onde as ideias, destes dois pensadores sexagenários sobre a natureza dos povos recém-descobertos, foram postas à prova. Ambos tinham visões diferentes sobre a forma como os espanhóis deveriam exercer sua dominação sobre o *homo silvestris*. O debate pretendia definir se tinham ou não tinham alma os nativos americanos, uma vez que se tivessem alma seriam humanos, portanto, deveriam ser civilizados; por outro lado, se não tivessem alma, não seriam humanos, portanto, embora pudessem até ser domesticados para o trabalho, eram incivilizáveis. Alguns teólogos, como o frei Francisco de Vitória, Juan Maior e Juan López Palacios Rubios, estavam do lado de Sepúlveda e acreditavam em uma guerra justa contra os indígenas, caso estes se recusassem a serem dominados ou oferecessem resistência em entregar as riquezas naturais aos conquistadores. Com base na ideia de inferioridade natural dos selvagens, justificava-se as atrocidades cometidas contra eles. Ginés de Sepúlveda, confessor pessoal do rei Carlos V, defende a ideia de que a dominação colonial seria libertadora, uma vez que o sofrimento infligido aos selvagens era um castigo purificador aos habitantes do Mundo Novo, que estariam pagando pelos pecados que praticavam, como a sodomia, o sacrifício de inocentes e o canibalismo. Para Sepúlveda, os indígenas, incapazes de governarem-se a si mesmos, deveriam ser tutelados pelos conquistadores, estando sob sua vigilância e debaixo de suas ordens.

Bartolomé de las Casas, por sua vez, pensa diferente. Portador das queixas dos missionários quanto aos maus-tratos sofridos pelos aborígenes, o dominicano espanhol refuta o uso da doutrina escravista colhida por Sepúlveda na Política de Aristóteles, onde o grego diz que os bárbaros podem ser caçados como animais e, uma vez capturados, podem ser submetidos às mais brutais e exaustivas formas de trabalho, sendo autorizado matá-los quando estes

resistirem às investidas de seus algozes. Para De las Casas, isso contraria a doutrina cristã, baseada no amor ao próximo e na caridade. Sepúlveda, por outro lado, deixa caro que não está a falar de humanos, mas de uma espécie animal muito parecida com os humanos. Mesmo quando ouve relatos de que na América Central há civilizações urbanas sofisticadas, o espanhol desconversava, argumentando que:

Pues aunque algunos de ellos demuestran cierto ingenio para algunas obras de artificio, no es éste argumento de prudencia humana, puesto que vemos a las bestias, y a las aves, y a las arañas hacer obras que ninguna industria humana puede imitar cumplidamente. Y por lo que toca al modo de vivir de los que habitan la Nueva España y la provincia de Méjico, ya he dicho que a éstos se les considera como lo más civilizados e todos, y ellos mismos se jactan de sus instituciones publicas, porque tienen ciudades racionalmente edificadas y reyes no hereditários, sino elegidos por sufragio popular, y ejercen entre si el comercio al modo de las gentes cultas. Pero mira cuánto se engañan y cuánto disiento yo de semejante opinión, viendo al contrario e nestas mismas instituciones una prueba de la rudeza, barbarie e innata servidumbre de estos hombres. Porque el tener casas y algun modo racional de vivir y algunas espécies de comercio, es cosa a que la misma necesidad natural induce, y solo sirve pra probar que no son osos, ni monos, y que no carecen totalmente de razón (SEPÚLVEDA, 1941, p. 109 PUD ALMEIDA).

A contenda retórica de Valladolid ficou sem ter um vencedor; porém, Sepúlveda não estava mais a falar sozinho e seu pensamento encontrara um oponente à altura. Havia ainda uma terceira voz, a do frei Francisco de Vitória, que advogava que, sendo seres humanos plenos, os ameríndios deveriam ser tratados como tal, desviando o debate sobre lei natural e atrelando a questão aos direitos civis. Em 1497, Colombo havia imposto o trabalho obrigatório aos indígenas, com a instituição das chamadas Comendas, os indígenas trabalhavam a terra e, em troca, recebiam um pequeno soldo. Em 1530, Bartolomé de las Casas, após muita insistência, consegue obter da coroa um decreto proibindo a escravidão dos indígenas no Peru; mais tarde, consegue o apoio do Papa Paulo III que, por meio da *Bula Papal Sublimis Deus*, declarava os indígenas das américas como seres humanos racionais e espirituais, e que suas vidas e propriedades deveriam ser protegidas. Até que em 1542, ele volta a Espanha e convence o imperador Carlos I a assinar uma lei proibindo a escravização dos indígenas em toda a América.

Mas o projeto modernizador pré-capitalista colonial precisaria de mão-de-obra para ajudar no processo de pilhagem do Novo Mundo, criando, assim, uma Europa rica em minérios e alimentos. A população africana substitui a mão-de-obra ameríndia; escravizados, os negros africanos não contaram com um Bartolomé de las Casas para defendê-los. Assim como astecas, chimús, aymaras, incas, chibchas etc. foram homogeneizados em uma única categoria racial, os Indígenas; os trazidos do continente africano que antes eram hutus, ashantis, yorubás, zulus, congos, bantos, bacongós etc. passaram a ser apenas “Negros”. E o segundo povo racializado do mundo foi impiedosamente desumanizado. É dele que vamos falar a seguir; porém, antes

ainda, vejamos, a partir destas duas perspectivas da contenda espanhola, como a imagem dos indígenas foi reproduzida no mundo das artes.

Podemos dizer, a título de comparação, que o cinema estadunidense de *Western* partiu da perspectiva de Juan Ginés de Sepúlveda; *Hollywood* mostrava os brancos colonos como heróis e os nativos americanos como vilões; estes bárbaros ainda apresentavam grande dificuldade cognitiva em aprender a língua civilizada, cometendo erros gramaticais infantis e repetindo o tempo todo “how” e “kemosabe”, como os animais repetem sempre os limitados sons que conseguem emitir; em bando, preparados para a guerra, os selvagens eram mostrados sempre produzindo grotescos gritos onomatopaicos. Ademais, aquelas criaturas tentavam sabotar a chegada da civilização e do progresso, agindo como criminosos e salteadores de diligência. Os estereótipos também serviam para homogeneizar as nações nativas, porque não se fazia distinção cultural entre apaches, sheyenes, siouxies, pawnees ou navarros, todos os “indians” usavam penachos em suas indumentárias, todos fumavam o cachimbo da paz e todos caçavam bisões; inclusive, os filmes mostravam que todos, inclusive, viviam em um tipo padrão de habitação, os tipis (ou typees) que nos acostumados a ver nos filmes, porém, essa é uma falsa imagem, Bernhard Michaelis (2007) nos conta que diferentes tribos vivem em diferentes habitações, os *Pueblo Indians*, por exemplo, viviam, em casas feitas de pedra e adobe, os povos do nordeste preferem habitações de madeira etc.

Mas essa homogeneização dos nativos e a supervalorização do colonizador, enfrentou resistência, uma voz que se levantou contra isso foi a do ator Marlon Brandon que, em 1973, se recusou a receber o *Oscar* de melhor ator por “O Poderoso Chefão”. Na ocasião, quando a cerimônia era transmitida ao vivo para todo o mundo pela primeira vez, Brando pediu para que a atriz e ativista Sacheen Littlefeather fosse em seu lugar e dissesse que o ator não aceitaria o prêmio em solidariedade aos nativos americanos e em protesto pela forma estereotipada com que eles vinham sendo tratados por *Hollywood*. No entanto, Littlefeather, que é de origem apache e yaqui, foi solenemente vaiada pelos caras pálidas que lotavam o auditório. A atriz chegou a afirmar na ocasião que o caubói John Wayne, exímio matador de selvagens nas telas, teve de ser contido porque tentava agredi-la fisicamente. Littlefeather teve dificuldades em encontrar trabalhos na indústria do cinema depois do ocorrido. O que mostra que o cinema branco e colonial sabe o que está fazendo quando estereotipa outras raças e acredita que isso é um direito, porque representa a defesa e a disseminação da hegemonia cultural dominante.

Figura 07 - O ator e diretor Kevin Costner e o ator Grahame Greene. Frame do filme *Dança com Lobos*, 1990. Ao fundo, os onipresentes tipis.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/696580267358308919/>

1.3 O que é o negro?

Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso (Frantz Fanon).

O negro é, antes de qualquer coisa, aquilo que fizeram dele. O negro é uma construção europeia, assim como mostramos que o indígena também o é. No continente africano, antes da invenção do racismo, as pessoas não se identificavam como negras e tampouco a cor da pele era um elemento que os homogeneizavam; os africanos não eram negros, eram zulus, hutus, tutsis etc. Porém, ao contrário do que se costuma imaginar, cor e raça não surgem ao mesmo tempo, *“la idea de ‘raza’ nasce com América y originalmente se refiere, presumiblemente, a las diferencias fenotípicas entre ‘indios’ y conquistadores, principalmente ‘catellanos’”* (QUIJANO, 1992). A cor da pele não foi levada em conta quando os europeus nomearam os povos nativos da América de “índios”, a cor foi usada pela primeira vez para denominar uma raça a partir do tráfico negreiro para as Américas. No entanto, os povos ibéricos, portugueses e espanhóis, ainda não se identificavam a si mesmos como brancos; “branco”, como cor que define uma raça, só surgiu um século depois (QUIJANO, 1999), no século XVII, por obra dos britano-americanos, a partir da expansão da escravidão dos africanos para a América do Norte e Antilhas Britânicas. O termo “*White*” surge como a construção de uma identidade racial em contraposição a “*Black*”. Depois disso é que as raças passaram a ser definidas por cores, como amarelos, peles vermelhas etc; mas todas essas cores, fora a negra, nada tem a ver realmente com a cor da pele destes povos, nem a branca! O racismo foi produzido na América, e reproduzido mundo afora, como forma dos europeus se afirmarem como um povo superior, colocando os não-europeus em nível hierárquico inferior. Os europeus seriam os criadores da modernidade, das novas invenções, das novas ideias, os não-europeus estariam ligados à tradição. Entretanto, ao contrário dos indígenas que receberam do Papa o *status* de seres

humanos plenos e constituídos de razão e alma, os negros não tiveram a mesma sorte; estes foram monstrificados, suas tradições religiosas foram vistas como abominações demoníacas e sua história foi solenemente apagada. Aliás, quando os ingleses chegaram na América do Norte, eles encontraram “nações” entre as populações aborígenes (QUIJANO, 1992), e durante a maior parte do período colonial mantiveram relações inter-nações com os nativos, comerciaram e fizeram pactos com as nações indígenas - o extermínio destes povos só aconteceu tempos depois da Independência. Porém, curiosamente, quando os ingleses colonizaram a África, eles associaram aqueles povos a “tribos”, embora no continente africano habitassem sociedades com organizações políticas muito mais complexas e materialmente mais desenvolvidas que aquelas encontradas entre os nativos da América do Norte, no século XVII. Como se vê, o negro é uma invenção do branco, pensada menos para definir ontologicamente o negro, mas sobretudo para tentar definir tautologicamente o branco, e por um contraste visual e epidérmico, por uma imagem, em uma palavra. Foi o europeu quem racializou a humanidade, hierarquizando-a: inferiores e superiores. Dessa forma, ele se colocou no topo de uma escala alegadamente evolutiva; o branco seria, a partir daí, sinônimo de Ideia, Razão, Conhecimento. Em síntese, o branco é aquilo que Descartes resumiu no Cogito; pensar é que nos faz humanos, produzir um pensamento estruturado, um conhecimento sobre o mundo que nos cerca e, sobretudo, poder com isso alterar a realidade e a ordem natural das coisas; é isso o ser humano.

A “brancura” passa a ser parâmetro de pureza artística, nobreza estética, majestade moral, sabedoria científica, etc. Assim, o branco encarna todas as virtudes, a manifestação da razão, do espírito e das ideias: “eles são a cultura, a civilização, em uma palavra, a humanidade”. (NOGUEIRA, 1988, p. 88).

Portanto, para o branco, o humano é, por definição, o branco! Por isso mesmo, nessa escala de valores artificiais que o macho branco criou, a pessoa negra estaria naquele estágio que o filósofo Jean Jaques Rousseau chamou de Estado de Natureza; embora bípede e ereto, o negro está mais próximo do macaco do que do ser humano; é, por assim dizer, quase humano, porém incivilizado e incivilizável. Voltaire, exímio escritor e filósofo satírico, colocou um viajante para conhecer o nosso mundo e, pela boca deste alienígena, ele definiu as raças humanas segundo o ponto de vista europeu; e foi assim que este estrangeiro, com os olhos tomados de empréstimo do iluminista francês, enxergou o povo negro:

Descendo sobre este montículo de lama e não tendo maiores noções a respeito do homem, como este não tem a respeito dos habitantes de Marte ou de Júpiter, desembarco às margens do oceano, no país da cafraria, e começo a procurar um homem. Vejo macacos, elefantes e negros. Todos parecem ter algum lampejo de uma razão imperfeita. Uns e outros possuem uma linguagem que não compreendo e todas as suas ações parecem igualmente relacionar-se com um certo fim. Se julgasse as coisas pelo primeiro efeito que me causam, inclinar-me-ia a crer, inicialmente, que de todos esses seres o elefante é o animal racional. Contudo, para nada decidir levianamente, tomo filhote de várias bestas. Examino, um filhote de negro de seis

meses, um elefantezinho, um macaquinho, um leãozinho, um cachorrinho. Vejo, sem poder duvidar, que esses jovens animais possuem incomparavelmente mais força e mais destreza, mais ideias, mais paixões, mais memória do que o negrinho e que exprimem muito mais sensivelmente todos os seus desejos do que ele. Entretanto, ao cabo de certo tempo, o negrinho possui tantas ideias quanto todos eles. Chego mesmo a perceber que os animais negros possuem entre si uma linguagem bem mais articulada e variada do que a dos outros animais. Tive tempo de aprender a tal linguagem, enfim, de tanto observar o pequeno grau de superioridade que a longo prazo apresentam em relação aos macacos e aos elefantes, arrisco-me a jogar que efetivamente ali está o homem. E forneço a mim mesmo esta definição: O homem é um animal preto que possui lâ sobre a cabeça, caminha sobre duas patas, é quase tão destro quanto um símio, é menos forte do que outros animais de seu tamanho, provido de um pouco mais de ideias do que eles e dotado de maior facilidade de expressão. Ademais, está submetido igualmente às mesmas necessidades que os outros, nascendo, vivendo e morrendo exatamente como eles. (VOLTAIRE, 1978, p. 62)

Voltaire coloca o negro nesse estado de natureza para deixá-lo, propositalmente, mais próximo dos animais. O filósofo poderia ter aportado no Egito antigo e encontrado uma civilização pujante, visto homens negros erguendo magníficas edificações, canalizando rios, transformando pedras em esculturas, escrevendo textos, monitorando os astros, mostrando um grau de refinamento e inteligência que o colocaria bem distante do mundo das bestas instintivas. Voltaire também poderia, se quisesse, colocar o seu viajante para passear, com milhares de viajantes e mercadores de toda a África Ocidental, pela belíssima Timbuktu, com suas edificações formidáveis. Ali, em 250 antes de Cristo, durante o Império Wagadu, já existiam universidades e florescia uma civilização vigorosa, a cidade era um importante centro comercial, onde se mercadejava cavalos, camelos, ouro, livros, ferro, madeira e sal. O filósofo também poderia, simplesmente, ter colocado o seu viajante para fazer uma viagem pelo interior da África, do alto de uma liteira e com todas as mordomias do mundo, ao lado do grande Mansa Musa, o homem mais rico que já existiu na humanidade, que perambulava por aí com um séquito gigantesco de servos, soldados e bajuladores, em caravanas que abriam caminho em uma espécie de desfile ostentação, carregando quilos e mais quilos de ouro, prata, diamante e toda sorte de minerais preciosos. Mas Voltaire fez uma escolha pensada, ele queria encontrar “um animal preto que tem lâ sobre a cabeça e caminha sobre duas patas”, e para isso ele teria que inventar esse animal. Ao longo da história, essa deformação (a)histórica de Voltaire foi repetida inúmeras vezes por seus pares da *intelligentsia* europeia. O que eles buscavam não era retratar um tipo de gente, mas tipificá-la, carregando nas tintas para desenhar uma caricatura de gente degenerada, ingênua, limitada intelectualmente e inferiorizada como raça humana. Dessa forma, biólogos e geneticistas, arqueólogos e antropólogos e, até mesmo, líderes religiosos entraram em cena para criar toda sorte de teoria que demonstrasse, fraudulentamente que, ao contrário das pessoas brancas, as pessoas negras não tinham alma, ademais, tinham uma capacidade cognitiva muito limitada, o cérebro da pessoa negra diferia do cérebro da pessoa

branca em tamanho e funcionamento, sua expressão cultural era selvagem, primitiva, instintiva e animalesca, e que, no âmbito cultural, organizavam-se em grupos de parentesco manifestando uma organização social simples e frágil.

No entanto, além de criar essa conceituação delirante, era preciso que o negro se aceitasse como sendo tal qual estava a ser descrito pelo seu antípoda branco. Então, ao arrastar forçadamente as pessoas negras para um novo mundo, trataram logo de despi-las de tudo o que as revestiam de humanidade: demonizaram sua religião, criminalizaram sua cultura, se apropriaram de seus sabores e saberes, proibiram a sua língua e silenciaram sua história. O apagamento da história era marcado por um macabro rito de transição que obrigava as pessoas negras a performarem uma série de encenações que começava mesmo antes da partida para o novo mundo; ainda em solo africano, os cativos eram obrigados a darem voltas na árvore do esquecimento, apagando o farol da liberdade e acendendo a candeia da escravidão. Os africanos chegaram aqui como povos sem história e, depois de separarem as pessoas escravizadas dos tradicionais grupos familiares e de vizinhança, ainda os impediram de exercer livremente qualquer prática cultural ou religiosa oriundas de suas terras de origem. Dessa forma, os europeus promoveram o que a filósofa Sueli Carneiro (2005) chamou de epistemicídio, adaptando para a nossa realidade colonizada um conceito criado pelo sociólogo português Boaventura Santos Souza e que significa a morte matada do conhecimento. Foi por esse caminho que o racismo chegou a essa formatação estruturada que conhecemos, com seus tentáculos estendendo-se por todos os lados; por meio de leis, do sistema educacional e da moral religiosa: assim, a pessoa negra foi forçada a aceitar essa pesada armadura que a obrigavam a usar. Aos poucos foram obliterando qualquer sinal de liberdade dessas pessoas, alijando-as da liberdade de culto, de pensamento e de comunicação. Com o tempo, após séculos introjetando essa configuração desumanizada na mente das pessoas escravizadas, elas acabaram por incorporar a noção de si mesmas a partir do olhar do outro; é como se quebrassem o Espelho de Oxum e não se vissem mais como reflexo de si mesmas, mas como projeções sombrias criadas por outrem; eram, elas mesmas, uma autêntica alteridade de si mesmas.

Essa outrificação (MORRISON, 2008) também vai criar uma massa homogênea de pessoas, desprovidas de individualidade e idiosincrasias, como animais de manada. Por um lado, a pessoa negra passou a ser responsabilizada por qualquer coisa que alguém de sua raça faça, sobretudo das coisas erradas; por outro, os brancos individualizam seus crimes e coletivizam suas realizações, dessa forma, a pessoa negra acabou por internalizar o “mito da brancura” redentora e triunfante. O branco nem precisa limpar sua biografia, o negro foi mentalmente preparado para fazer esse trabalho sujo:

o negro sabe que o branco criou a inquisição, o colonialismo, o imperialismo, o antissemitismo, o nazismo, o stalinismo e tantas outras formas de despotismo e opressão ao longo da história. O negro também sabe que o branco criou a escravidão e a pilhagem, as guerras e as destruições, dizimando milhares de vidas. O negro sabe igualmente que, hoje como ontem, pela fome de lucro e poder, o branco condenou e condena milhões e milhões de seres humanos à mais abjeta e degradada miséria física e moral. O negro sabe tudo isso e muito mais, porém a brancura transcende o branco (...) O branco é, foi e continua sendo a manifestação do Espírito, da Ideia, da Razão. O branco, a brancura, são os únicos artífices e legítimos herdeiros do progresso e do desenvolvimento do homem. Eles são a cultura, a civilização, em uma palavra a “humanidade. (SOUZA, 1983, p. 4-5).

Diferentemente, e de forma oposta, à percepção que temos dos brancos, o fracasso de uma pessoa negra é estendido a toda a sua raça, bem como todos os seus erros são alocados à coletividade. Se um negro comete um crime é porque os negros - todos eles-, têm uma mentalidade criminosa. O fato de Hitler ter criminado não nos leva a crer que a mentalidade dos brancos é criminosa, ele era um ser humano degenerado, era apenas um indivíduo sombrio, mesmo que suas atitudes tenham sido respaldadas pelo grosso da população que o idolatrava. As ações de Hitler foram individualizadas, assim como o foram as brutalidades de Mussolini, do rei Leopoldo II e de todos os colonizadores que encheram o mundo de sofrimento, morte e derramamento de sangue com o apoio das instituições e populações europeias. No entanto, quando um negro se mete em uma briga de rua ele o faz porque “os negros” são violentos. Há um episódio de racismo recreativo (MOREIRA, 2020) que ilustra bem essa mentalidade homogeneizadora de toda uma raça de forma deletéria e pejorativa, é o xingamento de macaco, que hora é feito como um insulto brutal, ora se esconde na figura de uma piada. É preciso estar atento ao fato de quando se chama um negro de macaco, não se está a chamar somente aquele negro, mas os negros de uma maneira geral, é uma forma de homogeneizá-los e monstrificá-los, bestificá-los, afastá-los de sua humanidade.

Atentemos ao fato de que costumamos usar termos pejorativos como xingamento, fazendo associações a animais nas mais variadas situações, mas em todas elas o xingamento é individualizado e está associado a um comportamento ou a alguma característica física que assemelha uma pessoa a determinado animal. Dessa forma, se chamamos alguém de burro é porque essa pessoa está a emitir alguma opinião ou a expressar alguma ideia que associamos ao quadrúpede, por este ser teimoso e parecer não raciocinar muito bem para tomar decisões. Mas burro é somente essa pessoa e por esses motivos, o xingamento não se estende aos seus amigos e familiares e não cabe em um outro contexto. Da mesma forma, galinha, porco, veado, baleia, papagaio, vaca etc. são utilizados para definir um indivíduo; mas quando digo macaco, esse xingamento só serve para a pessoa negra e é direcionado para toda a sua raça, porque

igualmente macacos são os negros inteligentes e os negros néscios, os negros gordos e os magros, os velhos e os jovens, os gays e os héteros, os homens e as mulheres, os castos e os concupiscentes, os silentes e os eloquentes, os sujos e os limpos, os ricos e os pobres. Não importa a sua origem e a sua posição social, o negro é um macaco! Em fevereiro de 2008, uma charge publicada no jornal The New York Post, comparava o então presidente estadunidense, Barack Obama, à imagem de um chimpanzé abatido por policiais; o bebê da duquesa de Sussex, de ascendência negra, com Harry, o príncipe de bochechas rosadas, foi retratado nas redes sociais em 2019 como um pequeno chimpanzé vestido como um humano, à inglesa. O astro do basquete estadunidense, LeBron James, foi estampado na capa de uma famosa revista, ao lado da modelo brasileira Gisele Bündchen, como um King Kong e em 2015, o semanário satírico francês, Charlie Hebdo, retratou na capa de uma de suas edições a ministra da Justiça francesa, Cristiane Taubira, de origem senegalesa, como um chimpanzé. O macaco, o chimpanzé, sobretudo, está sempre sendo vinculado à figura da pessoa negra, reverberando as palavras do alienígena de Voltaire: “animal preto, que possui lâ sobre a cabeça e caminha sobre duas patas”. No entanto, como podemos observar, diferentemente dos outros xingamentos animalizadores de uso frequente, não há um comportamento que leva uma pessoa negra a ser associada a um macaco, tampouco alguma característica física; afinal de contas, os chimpanzés têm lábios finos, típicos das pessoas brancas e o chimpanzé têm pelos por todo o corpo, o que é característico das pessoas brancas. Chamar um negro de macaco, compará-lo a um chimpanzé, é uma forma de dizê-lo quase humano, contudo, incivilizado e incivilizável.

A representação do negro como elo entre o macaco e o homem branco é uma das falas míticas mais significativas de uma visão que o reduz e cristaliza à instância biológica. Esta representação exclui a entrada do negro na cadeia dos significantes, único lugar de onde é possível compartilhar do mundo simbólico e passar da biologia à história (SOUZA, 1983. p. 28).

Figura 08 - Charge mostra chimpanzé sendo abatido por policiais.



Fonte: New York Post em polêmica sobre racismo sobre desenho animado de chimpanzé | Nova Iorque | O Guardião (theguardian.com)

No dia 18 de fevereiro de 2009, o tabloide americano The New York Post publicou um cartoon, assinado por Sean Delonans, mostrando dois policiais abatendo a tiros um chimpanzé. A imagem ilustrava um fato verdadeiro, e se referia a Travis, um chimpanzé que agrediu uma mulher com machadadas e foi morto por dois policiais em Connecticut. Mas a imagem trazia como legenda “eles terão que encontrar outra pessoa para escrever o próximo pacote de estímulos”, e isso fazia uma alusão clara ao então presidente Barack Obama, que acabara de lançar um pacote de estímulos econômicos no valor de 787 bilhões de dólares. Jamais um jornal havia publicado uma imagem que, a princípio, estimulava o assassinato de um presidente com dois tiros no peito, e jamais algum outro presidente estadunidense foi comparado a um chimpanzé.

Figura 09- A então ministra Christiane Taubira caricaturada como um chimpanzé.



Fonte: satire | The Hooded Utilitarian

Em 13 de novembro de 2013, um jornal de extrema-direita, *Minute*, havia publicado um insulto racista à então ministra da justiça francesa, Christiane Taubira, de origem senegalesa, com uma foto dela na capa sob a manchete: “maligne comme un singe, Taubira retrouve la banane” (maliciosa como uma macaca, Taubira encontra uma banana). Então, o cartunista-chefe do hebdomadário satírico Charlie Hebdo, Staphane Charbonnier (o Charb), decidiu criticar os racistas publicando uma charge da ministra como uma... chimpanzé!

Figura 10 - LeBron James e Gisele Bündchen.



Fonte: Uncovered: Possible Inspiration For Controversial LeBron James Vogue Cover | HuffPost Latest News

Em março de 2008, a revista Vogue estampou na capa de sua versão estadunidense uma fotografia tirada pela conceituada Annie Leibovitz onde vemos a top model brasileira Gisele Bündchen nos braços de LeBron James, astro da NBA. A imagem causou grande polêmica porque não era tão difícil associá-la ao cartaz do filme King Kong, de 1933. Gisele está usando um vestido da mesma cor e no mesmo corte do vestido da atriz que foi raptada pelo macaco gigante. No entanto, embora ela sorria, James arregala os olhos e arreganha estranhamente a boca. De pernas abertas, ele imita claramente a imagem do King Kong, o diretor de arte apenas trocou o tacape pela bola de basquete.

É importante ratificar, por isso volto ao assunto, que Voltaire evitou que o seu viajante aportasse no continente africano no período dos grandes impérios e dinastias, mas decidiu desembarcá-lo na Europa, onde ele se encontra com um padre: ou seja, Voltaire optou por apresentar ao seu viajante um homem branco urbano. A *intelligentsia* europeia sempre fez opção por esse tipo de narrativa, a de se colocar como o baluarte da civilização urbana, é por isso que até hoje os historiadores brancos chamam os povos centro-americanos de selvagens. Mas todos o sabemos que, quando os espanhóis chegaram no que hoje chamamos de continente americano, eles encontraram algumas civilizações urbanas que viviam em luxuosas e complexas edificações, com prédios públicos, largas avenidas e uma sofisticada organização social. Aqui já havia cidades que abrigavam de 50 mil a 200 mil pessoas, e já existia escolas e urbanismo. Os olmecas, os toltecas, os astecas, os maias e os incas eram civilizações urbanas de grande refinamento, que contavam com agrônomos, arquitetos, engenheiros, astrônomos e toda uma cadeia de produção de conhecimento que enriqueciam a vida daquelas pessoas. Havia a escrita e a matemática, eles já utilizavam, inclusive, o mágico número zero. Em 2018²⁰, “usando uma tecnologia de mapeamento aéreo, uma equipe internacional de pesquisadores

²⁰ [Arqueólogos descobrem metrópole maia na Guatemala – DW – 03/02/2018](#)

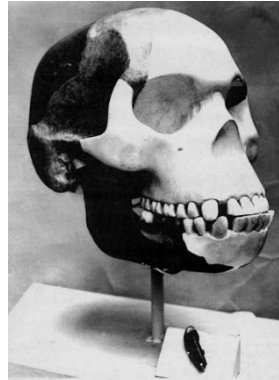
descobriu, debaixo das densas florestas da Guatemala, pelo menos 60 mil casas, prédios, pirâmides e outras construções da civilização maia até então desconhecidas”, a descoberta dessa metrópole revela que as cidades da civilização maia tinham milhares de habitantes a mais do que se pensava até agora. Hoje é sabido que havia cidades centro-americanas muito mais povoadas que as cidades europeias e que quando os europeus chegaram aqui encontraram gigantescas edificações piramidais que tinham uma altura muito superior a qualquer construção europeia. Chamá-los de selvagens é uma estratégia para metê-los forçadamente em uma floresta, nus e vivendo sob árvores, porque essa é a imagem dos selvagens para o ocidente. Certa vez, o nosso mesmo Voltaire descreveu um caraíba como alguém que sequer tem uma noção rudimentar do tempo, contando uma estória de um destes selvagens que vendia seu colchão pela manhã, quando acordava, e à noite, quando teria que ir dormir novamente, chorava por não ter onde se encostar. Uma história sem pé nem cabeça, mas que permanece de pé porque assim o querem.

No afã de construírem uma estória com cara de história, os europeus colocaram em marcha um exército de cientistas dispostos a servirem aos intentos da ideologia supremacista. No ano de 1912, o geólogo inglês C. Dawson, juntamente com seu colega Smith Woodward fizeram um “achado” revolucionário. Haviam encontrado, no ducado de Sussex, um crânio do que chamaram de *Homem de Piltdown*. Esse fóssil destruiria por completo a teoria da monogenia, que afirmava que o homem surgiu na África, tendo migrado dali para outros continentes. O fóssil de Dawson cabia como uma luva na teoria racista da poligenia, que tentava provar que o ser humano havia surgido em diversos lugares e que por isso haveria diferenças consideráveis entre eles, e isso, claro, justificaria uma hierarquização da espécie, comprovando que havia raças superiores e mais avançadas que outras; ora, se o humano surgira, concomitantemente, em diversas partes do mundo, não havia mais porque acreditar em uma origem humana africana; a partir daí, podia-se crer que a diferença entre as raças não era meramente fenotípica, era genotípica. Esse tal *Homem de Piltdown* seria um *pré-sapiens* e teria surgido na Inglaterra. A coisa ficou de pé até o ano de 1955 quando o professor Oakley, do museu britânico, analisou o fóssil com cuidado e constatou que o suposto achado era, em verdade, uma fraude grosseira; os cientistas ingleses haviam enxertado a mandíbula de um orangotango em um crânio humano. Tanto o crânio de Dawson quanto a poligenia foram descartadas pela ciência moderna porque eram, ao fim e ao cabo, grosseiras muletas ideológicas que se utilizavam de uma pseudociência para criar e/ou confirmar narrativas. Voltemos uma vez mais ao iluminado Voltaire, que parece concordar com a teorias poligênica:

(...) Em Goa encontro uma espécie ainda mais singular do que todas essas. Trata-se de um homem vestido com uma longa batina negra, dizendo-se feito para instruir os outros. Todos esses homens que vedes, diz-me ele, nasceram de um mesmo pai. E, então, conta-me uma longa história. No entanto, o que diz esse animal soa-me bastante suspeito. Informo-me se um negro e uma negra, de lâ negra e nariz chato, engendram algumas vezes crianças brancas, de cabelos louros, nariz aquilino e olhos azuis; se nações imberbes vieram de povos barbados e se os brancos e as brancas engendram povos amarelos. Respondem-me que não, que os negros transplantados, por exemplo, para a Alemanha continuam produzindo negros, a menos que os alemães se encarregue de mudar a espécie, e assim por diante (...) (VOLTAIRE, 1978, p. 63)

Como se observa, o viajante de Voltaire não aporta na Europa quando os europeus estão vivendo em cavernas, e nem os mostram habitando vilarejos insalubres, infestados de ratos e de pestes, ele encontra um padre vestido em batinas e articulando ideias de maneira inteligente, não é mais um negrinho pensando mais ou menos igual a um elefantinho ou a um macaquinho. E ele escolhe o encontro com o religioso para criticar a posição da igreja católica que teimava em afirmar que os seres humanos, não importam onde viviam, tinham uma origem comum: Adão, o primeiro homem. Ora, a teoria adâmica é monogênica e ela iguala todos os seres humanos aos olhos de Deus, seriam todos a sua imagem e semelhança. Adepto da poligenia, o viajante de Voltaire ridiculariza a narrativa bíblica e, de quebra, ainda demonstra a superioridade genética dos europeus diante dos africanos. Voltaire afirma, sem enrubescer, que um alemão tem o poder de “mudar a espécie”; ou seja, do cruzamento de um alemão com um bípede negro e de lâ na cabeça resultará, *voilà!*, um homem branco, nunca um homem negro; aliás, essa era a crença de renomados eugenistas. Em 1911, recordemos, o eugenista João Batista de Lacerda, em um congresso sobre raças, em Londres, e falando “sobre mestiços no Brasil”, afirmou que o Brasil estava resolvendo o problema do negro com a miscigenação, e que, em cem anos, esse problema estaria resolvido.

Figura 11 – Réplica do crânio do homem de Piltdown exibida em Londres em 1961.



Fonte: We finally know who forged Piltdown Man, one of science's most notorious hoaxes - The Washington Post

O *Homem de Piltdown*, fraude científica formada por fragmentos de um crânio e de uma mandíbula recuperados nos primeiros anos do século XX de uma mina de cascalho em Piltdown, vila perto de Uckfield, no condado inglês de Sussex. Especialistas da época afirmaram que os fragmentos eram restos fossilizados de uma até ali desconhecida espécie de homem primitivo. O nome latino de *Eoanthropus dawsoni* foi dado ao espécime em homenagem a Charles Dawson, que em 2016 foi considerado responsável pela fraude. Em 1953, descobriu-se que tratava-se da mandíbula inferior de um símio combinada com o crânio de um homem moderno, totalmente desenvolvido. Segundo os relatórios, também foi utilizada uma lima para desgastar os dentes a fim de parecerem mais velhos, bem como os ossos (ou parte destes) foram submetidos a substâncias químicas com o mesmo objetivo.

1.4 Ser negro no Brasil

A história do Brasil é uma versão concebida por brancos, para os brancos e pelos brancos, exatamente como toda sua estrutura econômica, sociocultural, política e militar tem sido usurpada da maioria da população para o benefício exclusivo de uma elite minoritária brancoide, presumidamente de origem europeia. (ABDIAS DO NASCIMENTO, 1980. p. 28-29).

Ser negro no Brasil é, antes de qualquer coisa, ser um cidadão de segunda classe. Aqui, a pessoa negra, e não há como negar, é um Deficiente Cívico; pessoa alijada de direitos e submetida a toda sorte de deveres. Se é verdade que no Brasil o racismo não operou de forma tão descarada como nos Estados Unidos e na África do Sul, onde a lei determinava a separação de corpos, delimitando espaços para negros e para brancos, é igualmente verdade afirmar que aqui está em funcionamento uma apartação tácita, velada, uma vez que não há lei que impeça pessoas negras de frequentarem quaisquer lugares que sejam, mas não há também nenhuma lei

que facilite para as pessoas negras o acesso a estes lugares; há sempre um porteiro, um guarda ou um segurança com uma desculpa qualquer para impedir a passagem. Alijadas de direitos, as pessoas negras encontram grande dificuldade de acessar postos de trabalho qualificados e de boa remuneração. Como os locais frequentados pelos brancos, normalmente, são locais de prestígio social, os negros só conseguem entrar como serviçais; por isso, é raro vermos pessoas negras em restaurantes finos, hospedadas em hotéis cinco estrelas, ministrando aulas em universidades, batendo o martelo em um tribunal. Por outro lado, as cadeias, os hospitais e os manicômios estão com as portas sempre abertas para recebê-las.

O Brasil foi o país das Américas que recebeu o maior número de pessoas escravizadas²¹. No Brasil, como de resto nas outras colônias europeias em África e nas Américas, há um lugar na sociedade reservado às pessoas negras, o da servidão. Podemos dizer, mesmo, que há dois brasis, onde um serve apenas para servir ao outro. O colonizador europeu transformou a pessoa negra em uma ferramenta de trabalho, além de convertê-la, também, em uma mercadoria; reificada, a pessoa negra virou um animal de carga. Foi o que percebeu, assim que aportou em uma colônia em África, o personagem português Carlos Fradique Mendes, criado pelo escritor moçambicano José Eduardo Agualusa no romance “*Nação Crioula*” (2011). Fradique sequer precisou descer da embarcação e logo foi carregado nos ombros de um fagueiro homem negro de dorso nu; o português deu uma olhada à sua volta e viu uma enorme quantidade de pretos suados, executando tarefas, enquanto os brancos davam ordens. Fradique observou, bastante incomodado, que naquele lugar só os pretos trabalhavam. O poeta angolano, António Jacinto, escreveu um poema crítico demonstrando a exploração da mão-de-obra negra pelos senhores brancos:

Naquela roça grande/Tem café maduro/E aquele vermelho-cereja/São gotas do meu sangue Feitas seiva. /O café vai ser torrado/Pisado, torturado, /Vai ficar negro, /Negro da cor do contratado. Negro da cor do contratado! /Perguntem às aves que cantam, /Aos regatos de alegre serpentear/E ao vento forte do sertão: /Quem se levanta cedo? /Quem vai à tonga? /Quem traz pela estrada longa/A tipoia ou o cacho de dendém? /Quem capina e em paga recebe desdém/Fubá podre, peixe podre, /Panos ruins, cinquenta angolares/"Porrada se refilares"? Quem? /Quem faz o milho crescer/E os laranjais florescer? /Quem? /Quem dá dinheiro para o patrão comprar/Máquinas, carros, senhoras/E cabeças de pretos para os motores? Quem faz o branco prosperar, /Ter barriga grande/Ter dinheiro?/- Quem? E as aves que cantam, /Os regatos de alegre serpentear/E o vento forte do sertão: Monangambééé²²... (António Jacinto)

²¹ No continente americano, o Brasil foi o país que importou mais escravos africanos. Entre os séculos XVI e meados do XIX, vieram cerca de 4 milhões de homens, mulheres e crianças, o equivalente a mais de um terço do comércio negreiro. Fonte IBGE <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros> visitado em 05/05/2023.

²² Monangambé (**O contratado**) eram angolanos negros contratados para trabalhar nas roças dos brancos, na era colonial. Por vezes, em províncias de Angola bem distantes dos locais onde viviam. Deixavam as famílias para trás e iam ganhar a vida. António Jacinto do Amaral Martins foi um poeta angolano engajado na luta anticolonial,

A palavra trabalho tem origem etimológica no latim *tripalium*, que é um instrumento de tortura. O trabalho é descrito na Bíblia²³ como um castigo; Adão, após cometer o pecado original, tem como punição tirar o próprio sustento do suor do rosto, do trabalho. No trabalho escravo inexistia acordo de vontades, o escravizado estava preso à estrutura do trabalho e ao poder do seu proprietário, era mais uma coisa que uma pessoa; a pessoa escravizada, no Brasil, era considerada pelo Direito como um bem semovente, como o eram os animais domesticados como gado e porcos. Descartável, esse infeliz trabalhava em longas jornadas, com um tempo mínimo de repouso, desfrutado em local insalubre, as senzalas; indo até o limite de sua resistência física e mental, quando sucumbia, o escravizado era logo substituído por braços mais robustos e descansados. A maior parte do trabalho que o escravizado exercia, debaixo de vara sempre, ele o fazia em péssimas condições laborais em que estava sujeito a ferimentos, mutilações e morte. Os que conseguiam “repouso semanal”, utilizavam esse tempo de descanso para lazeres fortuitos e o cultivo de pequenas lavouras para a sua própria subsistência. Esses miseráveis também tinham que alcançar metas de produção e para que o serviço fosse realizado a contento, os trabalhadores eram fiscalizados por feitores que os coagiam, sempre com o uso da força bruta. O trabalho das pessoas negras, feito debaixo de vara e exercido à exaustão, foi fundamental para o desenvolvimento do sistema capitalista-liberal. E toda essa brutal e desumana exploração estava sob o amparo da lei. É bom saber, como nos diz o “*Manual Jurídico da Escravidão: Império do Brasil*” (CAMPELLO, 2018), que “a escravidão não era apenas uma relação de força de um indivíduo (ou grupo social) sobre outro, mas um fenômeno social legitimado, pois se amparava no ordenamento jurídico brasileiro em vigor durante o século XIX” (Campello, p. 15, 2018). No entanto, com a mudança radical das formas de produção capitalista, a mão-de-obra escravizada passa a ser mais um fardo que um bem e, assim, os escravos passam a ser libertados. Em 1850 a escravidão é proibida no mundo. Contra a sua vontade, forçado por pressões internacionais, o Brasil é obrigado a libertar seus escravos, mas só o faz em 1888, sendo o último país do mundo a abolir a escravidão. Os senhores brancos, que parasitavam o trabalho das pessoas negras, foram indenizados; mas as pessoas negras, não. Com a abolição, os negros deixariam formalmente de ser cativos, não seriam mais uma ferramenta de trabalho e nem uma mercadoria nas mãos dos seus senhores e poderiam, assim, exercer livremente a sua humanidade. Porém, isso ficou só no papel. Uma sociedade racista

devido a sua militância política, acabou sendo exilado no Campo de Concentração de Tarrafal, em Cabo Verde, entre os anos de 1960 e 1972.

²³ E disse em seguida ao homem: porque ouviste a voz da tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias da tua vida. (Genesis 3:17-19).

jamais daria aos ex-escravizados o título de cidadãos, de iguais perante a lei; não custa lembrar que o fim da escravidão se deu não por benevolência de uma princesa, mas por imposição dos ingleses. O Brasil, uma vez forçado a dar fim à escravidão, estava obrigado a dar início a um processo de assimilação dos ex-escravizados. Porém, o país resistiu e adaptou o seu ordenamento jurídico para impedir as pessoas negras de alcançar o *status* de cidadãos. A Constituição do Império, no ano de 1824, já antecipava essas atualizações, e em seu 2º Ato Oficial trazia uma lei complementar que proibia as pessoas negras do acesso formal à educação. Em seguida, a Lei Nº 1, de 14 de janeiro de 1837 dizia expressamente que “são proibidos de frequentar as escolas públicas: Primeiro as pessoas que padecem de moléstias contagiosas. Segundo: os escravos e os pretos africanos, ainda que sejam livres ou libertos”. Em 1850 veio a Lei de Terras, atendendo ao lobby dos latifundiários e que proibia as pessoas negras de comprarem terras. Abolida a escravidão, o governo republicano não se interessou em absorver a farta mão-de-obra negra ao mercado formal de trabalho, preferindo fazer propaganda para estimular a vinda de europeus arruinados, oferecendo subsídios aos estrangeiros, que poderiam receber, assim que chegassem, um lote de terras, sementes e algum trocado para iniciar a vida. Os pretos e as pretas, nascidos aqui, nacionais, portanto, foram largados à própria sorte, condenados a vagar pelas estradas em busca de trabalho e de alimentos, habitando casebres insalubres e inóspitos. Abandonados pelo mercado de trabalho e excluídos dos aparelhos formais de educação, os homens negros passaram a ser tratados como malandros e preguiçosos, as mulheres negras foram associadas à prostituição e à feitiçaria. A liberdade oferecida para os ex-escravizados era, portanto, muito relativa. Fradique Mendes anunciava essa desgraça:

É evidente pra mim que o sistema escravagista há-de ser derrubado pelos filhos dos escravocratas, da mesma forma que foram os filhos dos colonos, e não os índios, a proclamar a independência, aqui, no Brasil, e em todas as restantes nações americanas. José do Patrocínio, porém, entende que devem ser os negros e os mulatos a dirigir esta revolução e Ana Olímpia pensa como ele. Ontem disse-me: ‘se forem os brancos a oferecer a liberdade aos pretos nunca mais seremos realmente livres. Temos de ser nós a conquistar a liberdade para que possamos depois olhar para vocês de igual para igual’ (AGUALUSA, 2011, p. 158)

Enquanto os brancos estrangeiros aportavam, fagueiros e esperançosos, na terra prometida, “onde se plantando tudo dá”, os ex-escravizados viam um futuro tenebroso pela frente. Estavam libertos, porém, não tinham terras, não tinham teto, não tinham direito à educação, a um sistema de saúde, estavam abandonados à própria sorte, por assim dizer. Largados às margens da sociedade, flutuando em um limbo social, abandonados pelo Estado, obrigados a vagar de um lado para o outro, as pessoas negras foram marginalizadas; o grande projeto necropolítico era que essas pessoas sucumbissem, de fome e de frio; em verdade, elas estavam condenadas a uma morte lenta e cruel, era uma espécie de genocídio em que os brancos

não precisariam mais sujar as mãos, a natureza se encarregaria de fazer o serviço. Mas nem por isso os brancos deixaram de dar uma forcinha, complicando ainda mais a sobrevivência dos ex-cativos. Em 1890, já na República, surgem as primeiras leis penais para domesticar esses marginais. Em 1941 é promulgada a Lei de Vadiagem, tipificando o desemprego como crime e tratando o desempregado como um criminoso, a pena por estar com as mãos abanando podia chegar a até três meses de prisão. Como se não bastasse, surgiu também a Lei do Capoeira, proibindo as pessoas negras de exercerem livremente a sua ludicidade e manifestarem de forma ordeira e pacífica a sua cultura, proibindo, dessa forma, que os negros e negras se agrupassem nas ruas; essa lei dizia textualmente, em seu artigo 402, que estava expressamente proibido “fazer nas ruas ou em praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal, conhecida pela denominação de capoeiragem”. Dessa forma, o racismo institucional normatiza a vida civil, assegurando direitos a uns e deveres a outros, definindo as pessoas negras como inimigas e preocupando-se, primordialmente, com a proteção do patrimônio e da segurança física das pessoas brancas.

“A escravidão era uma relação social que, por meio de sua violência (potencial ou efetiva, mas sempre presente), brutalizava toda a sociedade, tornando-a quase insensível a um problema que atingia milhões de indivíduos que viviam no cativeiro” (CAMPELLO, 2018, p. 18). Tratadas como não-pessoas, desumanizadas, animalizadas, monstrificadas e largadas à própria sorte, as pessoas negras também foram lobotomizadas ao longo de séculos, tratadas como inferiores, acabaram por introjetarem em si essa inferioridade e passaram, assim, a enxergar o branco como superior. Como não podia se livrar da própria cor, haveria de conviver com ela, não sem expressarem a sua tristeza e o seu aborrecimento; o negro passou a acreditar que nasceu com a maldição da cor, porque ouvia isso por todo canto. O trauma da cor vai provocar um sofrimento profundo nas pessoas negras desde a infância, quando sentem os primeiros olhares reprovadores dos coleguinhas, e passam a sofrer com as “brincadeiras” humilhantes às quais são submetidas, um aborrecimento que vai persegui-las por toda a sua existência. Em “Racismo no Brasil: questões para psicanalistas brasileiros” (SILVA, 2017), a psicóloga, psicanalista, e ativista do Movimento Negro e do Movimento das Mulheres Negras, Maria Lúcia da Silva, mostra relatos chocantes de pessoas que viveram, na infância, dolorosas e recorrentes situações de humilhação, desprezo, exclusão e discriminação, são traumas que deixam marcas profundas e que acompanham as pessoas por toda a sua vida, aflorando em forma de sintomas que destroem a saúde mental das pessoas.

Um bom exemplo disso é um caso contado por Abdias Nascimento. Em sua infância, em Franca (SP), entre os anos 10 e 20, ainda muito próximo ao período da escravidão, ouviu

do seu pai que não valia a pena estudar, sendo negro. E falava de um exemplo de sua vizinhança em que um certo doutor Petralha, homem abastado, bastante respeitado na sociedade de então, tinha adotado um menino negro e o criado com toda a educação e conforto que dera aos legítimos filhos brancos. O jovem negro, mais tarde, se forma médico, gerando grande alvoroço e alegria na família. No entanto, o jovem se suicida pouco tempo depois, frustrado com o fato de que ninguém queria se consultar com ele.

Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarar o corpo e as ideias do Ego do sujeito branco, e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro (SOUZA, p. 17)

A pessoa negra está sendo obrigada a não gostar de si mesma, porque o seu corpo, a sua cor, são as causas de sua dor, gerando nela frustração e desprezo por si mesma. Ser uma pessoa negra no Brasil é uma experiência traumatizante!

1.5 Negro drama

O Brasil é um país traumatizado, que jamais ajustou as contas com suas dores terríveis, obscenas, da colonização e da escravidão (TÂNIA CORGHI VERÍSSIMO).

Para a psicanalista Isildinha Baptista Nogueira (1988), o sofrimento psicológico é uma das marcas mais dolorosas do racismo. O drama das pessoas negras, em relação à aceitação da própria imagem, começa ainda na infância. Se por um lado lhes faltam referências positivas; por outro; fartam exemplos de que elas, as crianças negras, são as referências negativas: porque os anjinhos, criaturas infantis que simbolizam a bondade e povoam o imaginário das crianças católicas, são sempre loirinhos. Nos natais, momento de reunião familiar em torno do Menino-Deus, as crianças se debruçam sobre as manjedouras para ver o Menino Jesus, deitado no berço esplêndido dos presépios, com sua brancura nua; nesta data, há ainda a ubiquidade de outro personagem igualmente mágico, e que faz a alegria das crianças: o Bom Velhinho da Lapônia. Ele está por toda parte, suas bochechas rechonchudas e rosadas podem ser vistas em *shopping centers*, em comerciais de tevê, e em uma infinidade de filmes e desenhos animados (ho, ho, ho); o estranho é que ele não se parece em nada com um papai, tal qual uma criança negra reconhece um papai; é o mito do bondoso papai branco, alegre e sempre com um saco cheio de presentes.

Desde cedo as garotinhas aprendem que a menina mais bonita do reino é a Branca de Neve, as histórias infantis que trazem os primeiros heróis e heroínas para o imaginário infantil são quase todas europeias, a Cinderela, a Alice, a Chapeuzinho Vermelho, a Pipi Meia Longa,

o Pequeno Príncipe etc. a criança negra simplesmente não se vê representada nesse universo mágico, o que a leva a acreditar que ela tem um defeito de cor. Fui um garotinho nos anos 80, quando a publicidade era repleta de crianças loiras e ruivas e exibia, sempre, famílias brancas e felizes, em volta da mesa, no café da manhã gourmetizado das propagandas de margarina. As famílias pobres, que em sua maioria são famílias negras, não costumam tomar café da manhã juntas; afinal, os pais são obrigados a madrugar para pegar as conduções porque, só assim, conseguem chegar cedo ao trabalho, deixando os filhos ainda dormindo. É claro que as crianças expostas a este tipo de propaganda não conseguem fazer um recorte de classe dessas duas realidades - a da tevê e a da vida real -, o que ela enxerga é que as famílias brancas já começam o dia juntas e sorridentes; a felicidade é branca. Cada geração de pessoas negras carrega consigo os primeiros traumas da infância, o “medo do escuro” é implantado na cabeça das crianças desde sempre; as canções de ninar da minha mãe faziam referência a um boi da cara preta que vinha aterrorizar o sono dos infantes, o gato preto era o animal de mau agouro, a ovelha negra era o exemplo negativo, a coisa ficava preta quando ficava ruim etc.

Figura 12 - Cinderela, Branca de Neve, Aurora e Bela (Bela e a Fera).



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/586030970245257752/>

A geração de crianças que cresceu nos anos 80, por exemplo, habitou-se a não se ver representada nos programas infantis de grande audiência que passavam na televisão. As apresentadoras eram loiras, como a Xuxa e a Angélica e, pelo prestígio que alcançaram, elas se tornaram um padrão, um modelo, um símbolo de beleza e alegria. A apresentadora Xuxa Meneghel já havia apresentado o programa infantil Clube da Criança, na extinta Rede Manchete, de 1983 até o ano de 1986, quando foi contratada pela Rede Globo, sendo substituída pela apresentadora Angélica, também loira. Na Globo, o programa infantil *Xou da Xuxa* se tornou rapidamente no maior sucesso da história da televisão brasileira, ficando no ar de junho de 1986 até dezembro de 1992; foram mais de 2000 edições! A partir de 1984, o programa

passou a contar com as Paquitas, que eram adolescentes loirinhas que faziam as vezes de assistentes de palco, reforçando o paradigma da beleza branca. Xuxa e as Paquitas se tornaram onipresentes, suas imagens estavam estampadas em capas de cadernos escolares e figuravam nos mais diversos e variados produtos da publicidade infantil, sendo as longas botas a marca registrada do grupo, e símbolo maior da cobiça das meninas. Ademais, a influência da Rainha dos Baixinhos extrapolava sua presença na televisão, ela estava também nas salas de cinema, cercada de pessoas brancas por todos os lados, seus discos faziam estrondoso sucesso e suas músicas e coreografias eram indispensáveis em qualquer festinha infantil; ela falava em libras, apresentava uma versão do seu programa em espanhol para outros países e o *Abecedário da Xuxa* era ensinado nas escolas. A partir de 1989, as Paquitas se tornaram, também, um grupo musical. Elas, Xuxa e Paquitas, eram tudo o que as meninas queriam ser; e era tudo o que as meninas pretas e pardas não poderiam ser jamais!

Figura 13 - Xuxa e as Paquitas.



Fonte: Ex-Paquitas denunciam absurdos que passaram com Xuxa (ig.com.br)

É sobre esse drama de ser e não poder ser que fala o documentário *Cores & Botas* (2010), da premiada diretora, negra, Juliana Vicente (*Diálogos com Ruth de Souza*, 2022; *Racionais MC's – das Ruas de São Paulo para o Mundo*, 2022). No filme, a pequena Joana (Jhenyfer Lauren), é uma garotinha de classe média alta que, como todas as crianças do seu tempo, alimenta o sonho de ser Paqueta - havia concursos disputadíssimos para escolher novas assistentes de palco da Xuxa. O quarto de Joana era cheio de produtos e brinquedos com a marca de suas ídolas; sonhadora, a garotinha ainda passava horas a fio na frente da tevê, treinando coreografias para realizar a fantasia de se tornar uma delas. Porém, apesar da sua posição social privilegiada, sua determinação e o apoio da família, Joana era uma garota negra, e não havia Paqueta negra. Isso faz com que Joana se perceba, e perceba que é percebida pelas outras crianças, como uma pessoa exótica, diferente, “você nem parece uma Paqueta”; sentindo-se fora do padrão, ela tenta modificar a cor do cabelo, sem sucesso. Joana, enfim, acaba por não passar no teste e passa a carregar consigo a sua primeira frustração causada pela sua cor. Com

o tempo, passará a ouvir que o seu cabelo é ruim e ouvirá todo tipo de piadas sobre os seus traços. À medida que for crescendo, ficará mais claro o problema de ser escura. Ela, como todas as garotas da sua cor, não será escolhida a Rainha da Pipoca na sua escola, ou a Rainha da Primavera, vai perceber, com o tempo, que passará a ser preterida pelos meninos, não por sua beleza, mas pelo tom de sua pele e, finalmente, um dia vai se olhar no espelho à espera da resposta: “és tu a mulher mais bela”, e, então, vai se dar conta que não é branca como a neve.

Figura 14 - Joana, na seleção do teste para Paqueta.



Fonte: CORES E BOTAS | CINEMA & EDUCAÇÃO (cinemahistoriaeducacao.com)

Um estudo realizado pelo Centro de Desenvolvimento Infantil, da Universidade de Harvard, mostra como o racismo, e o estresse por ele provocado, interfere diretamente no desenvolvimento mental das crianças. O trabalho *How racism can affect child development*²⁴, evidencia como a experiência cotidiana do racismo prejudica “o aprendizado, o comportamento e a saúde física e mental” das crianças negras. A racismo nosso de cada dia, os episódios constantes de humilhação e discriminação, tem um efeito duradouro e cruel na vida das crianças negras; mesmo episódios em que elas não estão diretamente envolvidas, como ver cenas de violência sendo cometidas contra outras pessoas negras, podem provocar traumas profundos, uma vez que um ultraje dirigido a um semelhante, deixa uma pessoa negra em constante estado de alerta, porque ela percebe que pode ser a próxima vítima; essa tensão e esse estado de alerta constante, provoca instabilidade emocional.

Anos de estudos científicos nos mostram que, quando os sistemas de resposta ao estresse das crianças permanecem ativados em níveis elevados por longos períodos, isso pode ter um efeito significativo de desgaste no cérebro em desenvolvimento e em outros sistemas biológicos. Também pode ter impactos duradouros na aprendizagem,

²⁴ [How Racism Can Affect Child Development - Center on the Developing Child at Harvard University](https://www.centeronthechild.org/2017/04/11/how-racism-can-affect-child-development/)

no comportamento e na saúde física e mental (How racism can affect child development).

O noticiário da tevê está repleto de cenas de violência contra pessoas negras, os programas policiais mostram o tempo todo as pessoas negras a criminar; qualquer criança exposta à tevê já viu a imagem de um homem negro algemado, ou sendo colocado, à força, dentro de um carro de polícia. Em dezembro de 2020, a tevê falava, o tempo todo, sobre o assassinato das primas Emily, de 4 anos, e Rebeca, de 7 anos - vítimas do que a polícia chama de balas perdidas²⁵ -, enquanto brincavam na porta de casa, em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Uma notícia como esta afeta diretamente pais e filhos, interfere até mesmo na liberdade de uma criança brincar na porta de casa. É a maldição da cor e suas trágicas consequências.

Figura 15 - Crianças vítimas de bala perdida no estado do Rio de Janeiro no ano de 2020.



Fonte: Medium Por que a “bala perdida” encontra sempre o mesmo alvo? | by Juliana Camará | Medium

Figura 16 - Charge de Nando Moura sobre a morte da menina Agatha Félix. 09/ 2019.

²⁵ Quando não se consegue identificar o autor dos disparos.



Fonte: "Até quando?": morte de menino João Pedro repercute entre parlamentares - Socialismo Criativo

Figura 17 - Marca de nascença.



Fonte: Escreva Lola Escreva: AS BALAS ACERTAM O ALVO

Já na adolescência, os jovens do sexo masculino se deparam com outros sinais destrutivos do racismo em sua saúde mental, eles passam a ser expostos ao constrangimento dos humilhantes e invasivos baculejos policiais a qualquer hora do dia ou da noite e percebem que, por causa da sua cor, são vistos como perigosos e possíveis criminosos. A criminalização da pobreza atinge duplamente a juventude preta e parda; a juventude negra se vê perseguida por seguranças em lojas de departamentos e *shopping centers*; negros e negras são indesejados em locais de consumo e de lazer, sua presença só é normalizada nesses ambientes se estiverem servindo como garçons, seguranças, balconistas e afins; não raro, vemos notícia de espancamentos, torturas e, mesmo, assassinatos de pessoas negras no interior de alguma loja, sempre sob a acusação de furto; “bandido bom é bandido morto”, prega parte da sociedade branca m toda vez que o criminoso é negro. O racismo é uma ideologia de dominação que autoriza a morte real e simbólica daquele que é considerado outro” (COSTA, 1984 p. 202). Com medo de chegarem sozinhos em locais em que sentem indesejados e reivindicando seu direito a ter acesso à cidade e aos seus ambientes de fruição, os jovens da periferia de São Paulo começaram, no final de 2013²⁶, a realizar o que chamaram de “rolezinhos”, que eram visitas

²⁶ [G1 - Conheça a história dos 'rolezinhos' em São Paulo - notícias em São Paulo \(globo.com\)](https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/12/26/conheca-a-historia-dos-rolezinhos-em-sao-paulo-noticias-em-sao-paulo-globo.com)

coletivas da juventude periférica aos *shoppings centers* da capital e da Grande São Paulo. Os eventos começaram a se replicar e ganhar cada vez maior adesão da juventude, mas não sem enfrentar protestos. Os lojistas viam essas pessoas como ameaça e passaram a fechar as portas das lojas quando a juventude negra se aproximava; a polícia, acionada para dispersar a garotada, transformava a diversão em potencial delinquência, os frequentadores habituais dos *shoppings* mostravam-se apreensivos diante daquele quando inusitado; enfim, o trauma da exclusão e da criminalização alcançou em cheio esses jovens, impedidos por todos os lados, de terem livre acesso à cidade. O poder público lhes nega equipamentos públicos de esporte, cultura e lazer em seus locais de origem, e nada faz para permitir com que essas pessoas encontrem fruição em outros locais. O jovem pobre se divertindo é sinal de vadiagem e pretexto para o cometimento de crimes.

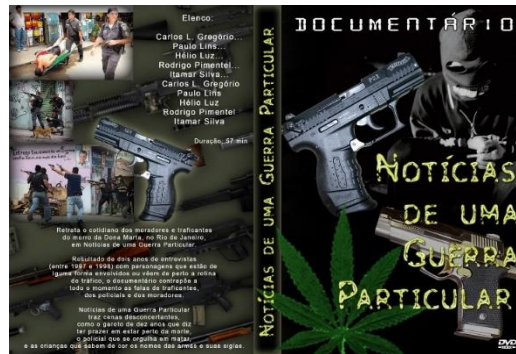
Há, portanto, uma relação dialética entre capitalismo, colonialismo e racismo, mesmo no contexto contemporâneo, que implica uma espécie de morte antes da morte, que determina quem é cidadão e quem é ilegal, quem é violento e quem é pacífico, quem vive e quem morre (COSTA, 1984, p. 200).

Se a tevê e as páginas policiais dos jornais de grande circulação reforçam a imagem do negro criminoso, o cinema, ao longo de décadas, pouco tem feito para fugir dessa caricatura. O cinema branco adora a favela problema, por isso, vive em busca de *Notícias de Uma Guerra Particular*²⁷, querem exibir para a sociedade o Zé Pequeno²⁸, aquele assassino que começou cedo na vida do crime, ainda Dadinho, perpetrando uma brutal chacina em um motel, matando uma inocente gente branca que estava apenas fazendo amor - veja o simbolismo! -, e ele matava com um enorme sorriso nos lábios, manifestando despudorada alegria, o que denota uma natureza selvagem, brutal e instintivamente cruel; é a recorrente imagem do negro representado como um animal de sangue frio, uma criatura sem empatia e sem sentimentos humanos. A massiva e excessiva exposição destas imagens, acaba por formatar a naturalização de um imaginário que leva as pessoas brancas e, mesmo, as pessoas negras, a perceberem esse enquadramento, essa mitificação, como uma realidade; uma vez que “o mito negro é feito de uma imagem fantasmática compartilhada por ambos”, (SOUZA, 1983, p. 26).

Figura 18 - DVD do documentário.

²⁷ Documentário de João Moreira Salles e Katia Lund, 1999.

²⁸ Personagem do longa Cidade de Deus, 2002, direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund.



Fonte: Capa Notícias de Uma Guerra Particular: Covers Filmes (novocapasdefilmes.blogspot.com)

Este documentário que espetaculariza o confronto entre a polícia e os funcionários do tráfico em uma favela do Rio de Janeiro. O diretor é um homem branco, herdeiro de uma das grandes fortunas particulares brasileiras, filho de um banqueiro bilionário. Se quisesse ele faria um filme sobre bandidos retratando a sua própria classe, inclusive envolvendo drogas e assassinatos; mas o cinema branco prefere retratar o crime nas zonas periféricas. É quase um fetiche!

Figura 19 - Frame do filme Cidade de Deus.



Frame de Cidade de Deus, onde vemos o personagem Dadinho metendo bala em inocentes amantes com um largo sorriso no rosto. O negro brinca de matar, é da sua natureza. O cinema gosta de colocar os negros periféricos nesse lugar, com uma arma na mão matando e sendo matados.

Figura 20 - Zé Pequeno.



Zé Pequeno cresce com uma arma na mão, sua estética é construída para apavorar: “o preto é malvado, o preto é feio...”; está quase sempre de cara amarrada, atirando ou ameaçando atirar em alguém; mas ele também é mostrado como um cara engraçado, porque matar, para

ele, e aprendemos isso observando a sua infância, é algo divertido; ele mata por prazer. Não são as condições sociais, econômicas e psicológicas que o levam a criminar, é a natureza, é o seu instinto selvagem e desumano. “O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensível, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro” (SOUZA, 1983. p. 27).

A juventude, aos poucos, vai se acostumando com os abusos policiais; nas periferias, quando saem de casa, as mães costumam alertar os filhos: “cuidado com a polícia!”, e os orientam a levar consigo os documentos pessoais e a não fazer movimentos bruscos diante de uma abordagem policial. A sociedade também vai, aos poucos, exposta ao bombardeio constante de imagens que mostram negros criminando, naturalizando a imagem do negro como um criminoso e passa a ver os abusos policiais como medidas necessárias, uma vez que é impossível distinguir, entre os pobres, quem é e quem não é bandido, porque quase todos têm a mesma cor, a cor do pecado. Amíúde, vemos imagens de policiais metendo o pé na porta de barracos, sem mandado, e revirando a casa pelo avesso em busca de qualquer coisa que incrimine seus moradores. Quando matam um jovem nas periferias durante essas batidas policiais, costumam alegar que eram traficantes ou que reagiram à abordagem policial, mesmo que suas famílias mostrem, em alguns casos, que tratava-se de um trabalhador sem antecedentes criminais e que não reagiu. Quem acredita? O noticiário já construiu uma narrativa de que o jovem periférico é criminoso, ou propenso ao crime. Os jovens, com o tempo, vão se dando conta de que os garotos brancos não recebem o mesmo tratamento por parte da polícia. E, à medida que vão crescendo, vai ficando mais evidente o tamanho do abismo social que separa negros e brancos.

Figura 21 - Mãe chora a morte do filho adolescente vítima da polícia.



Fonte: Por que a “bala perdida” encontra sempre o mesmo alvo? | by Juliana Camará | Medium

Ao justificar o seu voto a favor da descriminalização do porte de maconha²⁹, Alexandre de Moraes, juiz do Supremo Tribunal Federal, falou sobre a disparidade de tratamento dado pela justiça a jovens brancos e jovens negros: “os jovens, em especial os negros (pretos e pardos), analfabetos, são considerados traficantes com quantidades bem menores de drogas (maconha e cocaína) do que os maiores de 30 anos, brancos e portadores de curso superior”³⁰. Além do tratamento diferenciado dado pela justiça, o jovem negro também se vê como um cidadão de segunda classe quando entra no mundo do trabalho. Segundo dados da PENAD/Contínua, 2020/IBGE, os brancos(as) ganham até 73,4% mais do que negro(as) por hora de trabalho; brancos(as) com ensino superior ganham 44,3% mais do que negros(as) com ensino superior, pelo mesmo período de horas trabalhadas; mulheres pretas ou pardas são 39,8% das pessoas extremamente pobres e 38,1% das pessoas pobres, sendo elas 28,7% do total da população. Toda essa discrepância de condições e de tratamento remonta ao fim da escravidão, quando as pessoas negras foram largadas à própria sorte, sem políticas de inserção social que lhes garantissem pleno acesso à moradia e à educação; o que vemos hoje, e que deveria nos chocar a todos como pertencentes a uma nação, mais do que a continuidade desse tipo de desprezo e abandono, é a sua naturalização. “o preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio...”

Na ordem social escravocrata, a representação do negro como socialmente inferior correspondia a uma situação de fato. Entretanto, a desagregação dessa ordem econômica e social e sua substituição pela sociedade capitalista tornou tal representação obsoleta. A espoliação social que se mantém para além da Abolição busca, então, novos elementos que lhe permitam justificar-se. E todo um dispositivo de atribuições de qualidades negativas aos negros é elaborado com o objetivo de manter o espaço de participação social do negro nos mesmos limites estreitos da antiga ordem social” (SOUZA, 1983. p. 20).

O feminicídio atinge em sua maioria as mulheres negras³¹, são as mulheres negras as maiores vítimas de violência obstétrica³², são também elas que mais morrem em decorrência

²⁹ A discussão avalia a constitucionalidade do artigo 28 da Lei de Drogas, de 2006, que considera crime "adquirir, guardar, tiver em depósito, transportar ou trazer consigo, para consumo pessoal, drogas sem autorização ou em desacordo com determinação legal ou regulamentar".

³⁰ [STF retoma análise sobre porte de drogas nesta 5ª feira \(poder360.com.br\)](https://poder360.com.br/stf-retoma-analise-sobre-porte-de-drogas-nesta-5a-feira/)

³¹ Dados do Atlas da Violência 2021, que reuniu dados entre 2009 e 2019, publicado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e pelo Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas, mostram que os assassinatos contra mulheres brancas, amarelas e indígenas diminuíram 26,9%, caindo de 1.636 para 1.196 casos. Já o total de negras vítimas desse tipo de crime cresceu 2%; foram de 2.419 para 2.468.

³² [Debatedores dizem que mulheres negras e pobres são maiores vítimas violência obstétrica - Notícias - Portal da Câmara dos Deputados \(camara.leg.br\)](https://camara.leg.br/noticias/debatedores-dizem-que-mulheres-negras-e-pobres-sao-maiores-vitimas-violencia-obstetrica)

de abortos³³ e elas apresentam mais problemas com diabetes tipo 2³⁴ que as mulheres brancas. Há mais suicídio³⁵ entre os jovens negros, as crianças negras recebem menos afeto³⁶ durante a educação infantil e são menos abraçadas pelos professores. As mães negras têm menos acesso a consultas e exames neonatal, e há menos crianças negras matriculadas em creches. As pessoas negras têm menos oportunidades no mercado de trabalho, e os jovens negros são em menor número entre aqueles que concluem o ensino médio, a evasão escolar também é maior entre as pessoas negras.

Os jornais têm uma “página especial” para as pessoas negras, que é o caderno policial, onde as pessoas negras aparecem brutalizadas: são violentas, assassinas, ladras, dissimuladas, irrecuperáveis e naturalmente delinquentes. No noticiário da tevê, quando uma pessoa branca comete um crime bárbaro, tratam logo de chamar um psicólogo para tentar dar conta do porquê que aquele garoto bem nascido e bem criado, estudante, viajado e articulado, resolvera engendrar pelo caminho do crime. Um tipo de atenção dispensada às pessoas negras. O que nos faz crer que delinquem porque são naturalmente delinquentes, não tendo nenhuma causa psicológica ou social que justifique sua inserção na vida do crime. A contribuição do audiovisual para perpetuar a pessoa negra nesse contínuo estado de desgraças está na sua caracterização em cena, colocando a pessoa negra sempre enfurecida e brutalizada, com uma arma na mão, matando ou sendo matada. Se por um lado o cinema branco prefere o Zé Pequeno como arquétipo do jovem negro periférico, por outro, a mulher negra é representada pela Xica da Silva³⁷, a lasciva, “a mulata” fogosa que consegue tudo o que quer usando o demoníaco jogo da sedução; ela tem a “a cor do pecado”. Mas não é só na alcova que a mulher negra tem o seu lugar, as cozinhas do cinema e das novelas nacionais estão repletas delas, reativando memórias da Casa Grande; nesse quesito a Tia Anastácia é outro estereótipo usado para definir o papel social da mulher negra no audiovisual brasileiro, trancafiada na cozinha como uma serviçal obediente, aprisionada aos afazeres domésticos; ou fofocando sobre a vida alheia como uma empregada enxerida e insolente. Os brancos desenvolveram um grande número de estereótipos para representar as pessoas negras, descrevendo-as como ingênuas, infantilizadas, irracionais, subservientes ou insolentes, sensuais e concupiscentes. Tudo isso afeta diretamente o estado

³³ [No Brasil, aborto vitima mais mulheres negras do que brancas - 19/11/2020 - Cotidiano - Folha \(uol.com.br\)](http://www.folha.uol.com.br)

³⁴ [UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais - Probabilidade de controle inadequado de diabetes tipo 2 é maior entre mulheres pretas](http://www.ufmg.br)

³⁵ [Óbitos por suicídio entre adolescentes e jovens negros - 2012 a 2016 \(saude.gov.br\)](http://saude.gov.br)

³⁶ [Sendo criança negra no Brasil - Blog Saúde Infantil \(institutopensi.org.br\)](http://www.institutopensi.org.br)

³⁷ Dirigido por Cacá Diegues, 1976.

mental das pessoas negras, forçadas a assistir um bombardeio constante de imagens que as representa nessa condição desumana, decadente e miserável.

Nas ruas é o olhar das pessoas brancas que fere as pessoas negras; o olhar de medo, ou de desprezo, ou de raiva. O primeiro episódio de racismo sofrido em espaços públicos fica impregnado na mente das pessoas negras, o melhor é andar de cabeça baixa para não ver que estão sendo vistas. Outros momentos de profundo desconforto emocional é quando alguém esconde a bolsa, guarda o celular ou muda de calçada ao avistar uma pessoa negra, isso vai criando um certo e amedrontado “desejo de anonimato”, um desejo de desaparecer, de ficar invisível. Para muitas pessoas negras, sair às ruas é um ato de coragem ou de profundo sofrimento, porque há sempre a certeza de que aqui ou ali, a pessoa negra vai se deparar com o olhar do outro a condenando. “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldade na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza (FANON, 2020, p. 126). A portuguesa Grada Kilomba (2019) apresenta um outro quadro de neurose social, que é o trauma da separação: a pessoa passa a pensar que não pertence a este lugar, que não é daqui e que está separada da sua origem; um desterrado em sua própria terra. Muita gente, cercado por temores e olhares de reprovação por todos os lados, tenta um gesto desesperado por aceitação, a autonegação; o que leva a pessoa negra a tentar camuflar sua negritude ou negar suas origens – como no exemplo da pequena Joana tentando pintar o cabelo pra se parecer uma autêntica Paqueta - ou tentar emular o modo de vida da pessoa branca, “o crime perfeito se consuma justamente quando o negro tenta se branquear, o que no limite é a negação de si mesmo. Um desejo que deságua no desejo da própria extinção” (VANNUCCHI, 2017, p. 67).

(...) um dos traços marcantes que a violência racista estabelece via preconceito de cor é uma “relação persecutória entre o sujeito negro e seu corpo”. A identidade do sujeito depende em grande parte do corpo ou imagem corporal eroticamente investida, isto é, a identidade depende da relação que o sujeito cria com o próprio corpo. É assim que Jurandir Freire conclui que: A partir do momento em que o negro toma consciência do racismo, seu psiquismo é marcado com o selo da perseguição pelo corpo-próprio”. É em função dessa consciência que o sujeito negro passa a controlar, observar e vigiar o corpo que “se opõe à construção da identidade branca” que foi obrigado a desejar. É aí que o sofrimento pela consciência da diferença do seu corpo em relação ao corpo branco faz emergir a negação e o ódio a seu próprio corpo: corpo negro (NOGUEIRA, 1998, p. 89).

Frantz Fanon foi pioneiro em mostrar como o racismo e o colonialismo provocavam efeitos devastadores na psique das pessoas oprimidas, afetando diversos aspectos da vida social, introjetando-se, inclusive, nas instituições que regem e moldam a vida civil. A experiência do colonialismo, certifica Fanon, acaba por criar um combo de sofrimento que afeta raça, gênero

e classe e que acaba por minar as forças das criaturas racializadas que passam a conviver com traumas recorrentes, afetando toda a sua dimensão humana. Lélia Gonzalez, seguindo o psicanalista martinicano, também fazia esse recorte interseccional ao analisar os efeitos do racismo na mente dos brasileiros e brasileiras. A mente, atormentada pelos fantasmas do colonialismo e da colonialidade, faz com que a pessoa racializada desenvolva diversas paranoias sobre sua própria identidade: ora ela é convencida de sua inferioridade, feiura, propensão à violência e não existência ontológica; ora, a estimulam a lutar contra essas definições estereotipadas e assumir uma narrativa sobre si mesma. Porém, por todos os lados, a estrutura social se lhe afigura como um monstro aterrador pronto a devorá-la. A Colonialidade do Poder mantém vivas algumas estruturas sociais de opressão, esmagando a criatura racializada e apartando-a do convívio social, ela é a não-pessoa (MBEMBE, 2014), o ser que não é, a indesejada, aquela que serve apenas para servir. A Colonialidade do Ser (MALDONADO-TORRES, 2007), por sua vez, produz uma formatação cognitiva no colonizado fazendo com que este acabe por introjetar a sua não-existência ontológica frente ao branco como uma realidade e, não, como uma construção da branquitude. O irracional e instintivo, lugar em que a pessoa negra foi colocada, está fora da elaboração de humanidade proposta por Descartes no *Cogito*, porque quando ele diz “penso, logo sou” (*cogito, ergo sum*), ele também está a dizer que o outro não pensa, logo, não é. O negro é o homem-pênis, a criatura do falo gigantesco, o violador por natureza,

el hombre negro es representado como una agresiva bestia sexual, que desea violar mujeres, particularmente blancas La mujer negra, a su vez, es vista como un objeto sexual siempre listo de antemano a la mirada violadora del blanco, y como fundamentalmente promiscua(...) Tanto ‘violar’ como ser ‘violado’ están relacionados con el negro (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 22).

Figura 22 – O homem negro, como uma fera, persegue a mocinha branca.



Fonte: The Birth of a Nation (1915) – The Movie Screen Scene (wordpress.com)

No filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), do diretor D.W.Griffith, vemos uma cena paradigmática: Gus (Walter Long), um escravizado liberto, persegue pelo meio da mata a indefesa Flora (Mae Marsh), a garotinha branca da fazenda, rica, meiga e ingênua. A câmera mostra o tarado animalizado, com a cara de uma fera no cio. Encurralada, a donzela prefere se atirar de um penhasco a ser violada por aquele monstro lascivo. A cena é, antes de tudo, uma inversão. Eram os homens brancos que estupravam as mulheres negras escravizadas, e não o contrário. Porém, essa cena vai ficar cristalizada na mente dos estadunidenses como um verdadeiro fetiche; durante décadas, homens negros eram linchados nas ruas, tinham seus corpos carbonizados ou eram enforcados, pendurados em árvores, quase sempre sob a acusação de tentativa de estupro a uma mulher branca. Um dos casos mais marcantes foi o do pequeno Emmett Till, de 14 anos. Ele passava as férias na casa de um tio, no Mississippi, em 1955. O adolescente foi comprar doces em uma mercearia com um primo, quando a jovem Carolyn Bryant, de 21 anos, o acusou de ter assoviado para ela. O boato se espalhou rapidamente pelo pequeno vilarejo, os machos brancos do lugar se juntaram, perseguiram Emmett e o espancaram brutalmente, arrancam-lhe um olho, e jogaram o corpo, completamente desfigurado, dentro do rio Tallahatchie. O júri absolveu os assassinos. Carolyn faleceu, vítima de um câncer, no dia 25 de abril de 2023, com 88 anos. No leito de morte, ela admitiu que mentira sobre o caso do assédio que levou à morte brutal de Emmett. O filme *Till – a busca por justiça*, 2022, conta essa história sob a perspectiva de Mamie Bradley, a determinada mãe de Till e sua saga pela busca de justiça que acaba por torná-la uma voz importante e poderosa na luta pelos direitos civis nos Estados Unidos.

Na história dos Estados Unidos, a acusação de violação [estupro] permaneceu como um dos mais formidáveis artifícios inventados pelo racismo. O mito do violador negro foi metodicamente conjecturado sempre que as recorrentes ondas de violência e terror contra a comunidade negra exigiram justificações convincentes (DAVIS, 2013, p. 26).

Figura 23 – Danielle Deadwyler (Mamie Bradley) e Jlyn Hall (Emmett Till).



Fonte: Film review: 'Till' is a gripping tale of the power of a mother's love (patriotledger.com)

O racismo desumaniza a pessoa racializada. Flanando nessa zona límbica do não-ser, ela procura, desesperadamente, expressar sua humanidade, mas está presa ao seu corpo, à sua cor. Quando leio Fanon dizer, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, que o negro não teve a oportunidade de descer aos infernos, não poso de deixar de fazer uma associação com o mito de Orfeu, que desceu ao Hades, confrontou a morte e triunfou. O Orfeu Negro, para livrar sua raça da maldição do racismo, precisa mergulhar nessa zona cinzenta, com seu cadáver insepulto nos braços, e voltar de lá com ele vivo e regenerado; humano outra vez. Como demonstrado, as pessoas negras sofrem todo tipo de trauma social, psicológico, físico, metafísico e ontológico. Nesse sentido, pode-se dizer que há “uma neurose social brasileira cujo sintoma é o racismo”, como dizia a antropóloga e historiadora Lélia Gonzalez.

Em 1981, a psiquiatra, psicanalista e escritora Neusa Santos Souza, defendeu sua dissertação de mestrado no Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro; em 1983 o trabalho foi publicado em livro sob o título *Tornar-se Negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Ali, a psicanalista baiana, negra, de origem humilde e criada no candomblé, produz um olhar para dentro, “um discurso do negro sobre o negro”, convertendo a pessoa negra de objeto de estudo para sujeito que se estuda; o que, na concepção da portuguesa Grada Kilomba (2019) já é, em si, um ato político e um gesto de descolonização mental. Souza também nos alerta sobre “o mito negro”, o negro que existe como uma criação da branquitude, um discurso criado como um simulacro (BAUDRILLAR, 1992)³⁸ que esconde a realidade e falseia a história na tentativa de naturalizar a dominação econômica e a violência social, psicológica e física contra as pessoas negras. Souza busca compreender como o racismo cotidiano age no emocional das pessoas, provocando transtornos psicológicos e criando uma verdadeira patologia social. No trabalho que realizou para a sua dissertação de mestrado, Souza faz um estudo de caso ouvindo 10 pessoas negras em ascensão social e econômica na cidade do Rio de Janeiro, buscando compreender as imprecações psicossociais entranhadas nessa associação entre a cor negra e a pobreza, e a brancura como um valor social. Percebe que as pessoas negras, quando atingem um certo nível social, procuram esquecer as suas raízes, tentam desnegrificar-se, porque acreditam que o ser negro está diretamente associado a coisas negativas e é preciso se livrar dessa maldição para se viver plenamente no universo branco e puro. Nesses relatos, as pessoas imaginam que a única forma possível de se imiscuírem na sociedade branca é tentando negar a sua própria negritude. “Tem que casar com um branco para limpar o útero”; “o negro é o símbolo de miséria, de fome”; “eu tinha vergonha

³⁸ Simular é fingir uma presença ausente, criar uma imagem sem correspondente com a realidade.

do meu corpo, eu queria transar no escuro”. Essas pessoas acabaram por desenvolver um comportamento fóbico, uma autodesvalorização, uma vergonha de si mesmas por conta da sua cor. O que Souza ouviu foram relatos de pessoas que incorporaram o discurso do branco, aceitando os estereótipos e encarnando o mito negro construído pelo branco:

Passaram por nossos olhos, ouvidos e pele, fragmentos de discursos colhidos das histórias de vida de nossos entrevistados, onde ouvimos falar o negro enquanto introjeta, assimila e reproduz, como sendo seu, o discurso do branco. O discurso e os interesses. Tal façanha – a hegemonia dos interesses dominantes – é viabilizada pela eficácia dos mecanismos ideológicos, cuja garantia, a nível psíquico, é assegurada por certas articulações estruturais e transações psicodinâmicas que cumpre elucidar. Assim é que se impõe o exame de dois conceitos fundamentais – Narcisismo e Ideal do Ego – forças estruturantes do psiquismo que desempenham um papel chave na produção do negro enquanto sujeito – sujeitoado, identificado e assimilado ao branco (SOUSA, 1983, p.3).

A autora enxerga em seus entrevistados uma mentalidade alienada e acrítica quanto à sua condição humana. Ao aceitarem o “mito negro” como uma realidade, incorporam um discurso deletério sobre si mesmo que já vem pronto, construído de fora pra dentro. Tornar-se negro é, teoriza Souza, um caminho viável para fugir do sofrimento psíquico provocado pela autonegação, é preciso construir a própria identidade, baseada no amor próprio, na autoaceitação e na sua própria história. A psicanalista acredita no engajamento político como uma medida profilática, afirmando que “uma das formas de se exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade” (SOUZA, 1983, p. 17). Ou seja, ser negro é um devir, tornar-se negro é construir a sua própria identidade a partir de seus próprios referenciais e não cair na armadilha de que a única forma de “tornar-se gente” é sucumbir aos referenciais brancos e tentar se desenegrecer em busca de um branqueamento impossível. Nos relatos ouvidos por Souza, as famílias negras que ascendiam socialmente, procuravam apagar o seu passado, mudavam-se para o lugar onde viviam as pessoas brancas e, ali, procuravam novas relações sociais e afetivas, mesmo que essas relações tenham se mostrado traumáticas na maioria dos casos; as mulheres negras percebem que os homens brancos não as namoram como namoram com as brancas; este relacionamento interracial não existe socialmente, tudo acontece apenas da porta pra dentro. Quando não, elas são usadas somente como parceiras sexuais, como amantes, fazendo o papel da outra. A mulher branca aparece nos encontros públicos, nas celebrações coletivas, na vida social; a mulher negra fica restrita à alcova. O que é um comportamento atávico que desperta memórias antigas, uma vez que “no Brasil escravocrata, a mulher negra servia apenas como instrumento de trabalho e objeto de uso sexual. Os seus filhos, nascidos de relações com o senhor branco, continuavam escravos” (MOURA, 2021, p. 84). Os homens, por sua vez, se veem seduzidos a vestir os andrajos do mito do homem negro potente

sexualmente; converter homens e mulheres negras à condição sexual é uma forma de enxergá-los apenas como animais instintivos, negando a sua natureza racional e emocional, são máquinas de fazer sexo.

O filme *Compasso de Espera*, do diretor de teatro Antunes Filho, exemplifica muito bem esse quadro descrito por Neusa Santos Souza e evidencia a “neurose cultural brasileira (GONZALES, 2020). Produzido em 1969 e só exibido a partir de 1973, por causa da censura, o longa-metragem traz como personagem principal um homem negro bonito, alto, culto, bem articulado, poeta e publicitário. Frequentador de refinados círculos sociais, Jorge (Zózimo Bulbul) vive em seu belo apartamento, com refinada decoração artística e raramente aparece no subúrbio onde vivem sua mãe e sua irmã. Como as personagens de Souza, Jorge vive entre os brancos, é ali que ele se sente gente; ele evita voltar à casa da mãe porque o lugar lhe faz lembrar de suas raízes, de sua história e de sua linhagem racial e social; tudo o que ele precisa evitar para seguir mimetizando um comportamento adquirido no convívio com as pessoas brancas. Mas a realidade está sempre a esbofetear Jorge. Logo no início do filme, ele está na praia, único espécime negro entre os burgueses brancos, amigos e familiares de sua chefe, Ema (Elida Gay Palmer) uma empresária branca e rica; até que o casal de adolescentes, filhos de Ema, chegam até Jorge e falam, com um certo constrangimento, que a sua presença está incomodando aquelas pessoas e que é melhor ele ir embora. Jorge compreende que a sua cor é o único motivo do desconforto. Ele passa a perceber que a ascensão social não embranquece. Sua patroa, apesar de reconhecer o seu refinamento intelectual, o vê apenas como uma compensação de sua vida amarga e triste; ela utiliza o funcionário como um amuleto sexual. Jorge, nesse caso, é animalizado, Ema não nutre por ele sentimentos afetivos. Até que, saindo de uma reunião com intelectuais paulistas, ele encontra a bela e jovem Cristina (Renée de Vielmond), uma burguesa branca e “descolada” e parece que vão viver um romance sem traumas e sem frescuras. Mas a realidade não permite que Jorge sonhe; na mesa do bar, a mãe de Cristina vê a filha sentada aos sorrisos e cheia de intimidades com o galã negro e sentencia: “não acredito que você se rebaixou a tal ponto e começou a sair com negros”. Jorge, cansado de ser usado como instrumento sexual, chega mesmo a desconfiar se Cristina realmente o ama, arrancando dela uma sincera confissão de afeto. Mas a liberdade desse casal interracial não seria bem vista pela sociedade burguesa. Certo dia, enquanto namoravam na praia, aos beijos e amassos, o casal é surpreendido por banhistas brancos que reprovam aquela “pouca vergonha”; eles são surrados e humilhados e têm que sair correndo do lugar. Os homens brancos se sentem desconfortáveis ao verem uma mulher branca nos braços de um homem negro, demonstrando afeto, porque na ordem hierárquica da sociedade patriarcal, para o homem branco, a mulher ainda é sua propriedade

(MOURA, 2021, p.83), e ele não admite vê-la entregue aos braços de um ser que representa a antipropriedade, porque isso é uma ameaça, no sentido de que pode igualá-los, colocando-os no mesmo nível. A relação de Jorge com Cristina cria ciúmes em Ema, que acaba por desestabilizar o relacionamento do casal. Amargurado, Jorge busca o colo da mãe, regressando ao subúrbio onde nunca o havíamos visto. A irmã, Zefa (Léa Garcia), joga um monte de verdades na cara do irmão que há meses não aparece para ver a mãe; Zefa encarna a personagem ideal de Neusa Santos Souza, ela tem consciência de classe e de cor, e prefere manter a dignidade do que se rebaixar à branquitude em busca de algumas migalhas do banquete social.

Figura 24 - Jorge e Cristina



Fonte: DIÁRIO DE UM CINÉFILO: COMPASSO DE ESPERA (cinediario.blogspot.com)

Figura 25 - Jacira Sampaio interpreta a mãe de Jorge.



Fonte: A questão do negro no filme em *Compasso de Espera* (1973) | Caixa de Sucessos

Encerro essa reflexão com um caso ilustrativo. No dia 27 de março de 2022, durante a cerimônia de entrega do *Oscar*, evento transmitido ao vivo para todo o planeta, o ator, rapper e comediante Will Smith, subiu ao palco e desferiu uma sonora bofetada em seu colega de profissão, Chris Rock. Ambos estavam de terno e gravata, bem perfumados e bem maquiados para a ocasião cerimoniosa; e ambos estavam com as famílias no evento, os filhos, igualmente negros, foram prestigiar a noite de gala dos pais famosos. Nunca em toda a história do *Oscar*, houve essa troca de catiripapos frente às câmeras. Não bastasse o mundo ter assistido a dois homens negros perpetrando uma vergonhosa cena de pugilato; naquela noite, as irmãs Venus e Serena Williams, duas das maiores tenistas da história, estavam no evento porque o filme sobre o seu pai, Richard Williams - um homem negro que, obstinadamente, ajudou a colocar as duas filhas no topo do mundo de um esporte branco e de elite -, recebeu seis indicações ao prêmio

máximo do cinema mundial. O sucesso das filhas levou uma onda de meninas negras para as quadras de tênis em todo o mundo. No entanto, um homem negro, adulto e milionário, decidiu estragar a festa subindo ao palco para esbofetear outro homem negro, ao vivo e em cores. Se Chris Rock tivesse reagido à agressão do colega, teríamos assistido a uma cena semelhante àquela em que dois moleques de nariz sujo saem na porrada na porta da escola. A cena reforça o estereótipo do negro como um animal instintivo, emocional, irracional e inconsequente. O negro que o cinema estadunidense gosta de mostrar. Smith se desculpou logo em seguida - assim que o sangue esfriou -, como se, subitamente, ele tivesse voltado a si e retomado a sua racionalidade. Ouçamos o que disse Carmen, uma das entrevistadas por Neusa Santos Souza, sobre o comportamento dos negros e seus afrossurtos: “eu generalizo isso para todos os negros: os que chegaram às classes altas e os que não chegaram. Os que chegaram às classes altas, com os brancos, são racionais; com os negros soltam tudo, ficam emocionais. É o primitivismo” (SOUZA, 1983, p. 27). É absurdamente incrível como a fala de Carmen é idêntica ao pensamento desenvolvido por Fanon, quando ele diz que “o negro tem duas dimensões: uma com seu congênere e outra com o branco. Um mesmo negro se comporta de forma diferente com um branco e com um negro” (FANON, 2008, p. 33).

Figura 26 – Will Smith agride Chris Rock.



Fonte: Will Smith, Chris Rock and that 2022 Oscars slap: Here's what happened (usatoday.com)

CAPÍTULO 2 – DAS REPRESENTAÇÕES

2.1. O negro como representação.

O negro não existe enquanto tal. É constantemente produzido. Produzir o negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração (MBEMBE, 2014, p. 40).

O macho branco se impõe como o portador do cetro e do cajado patriarcal, o catequizador de hereges e salvador de almas, o senhor do mundo; é ele o filho legítimo do Deus-Pai-Todo-Poderoso, criador do céu e da terra, mestre da santíssima trindade masculinizada (Pai, Filho e Espírito Santo), o Deus que tem predileção por falar com patriarcas e usa como emissários anjos, padres e papas; o macho branco, esse super-herói antropofílico, não se conteve em construir uma imagem subjetiva do negro, era preciso tornar essa coisa visível, palpável. O macho branco já havia apresentado ao mundo o negro sem alma, o supersticioso sem Deus no coração, adorador de mandingas e feitiçarias, também já havia construído a imagem do animal incivilizado e incivilizável, o bárbaro sem história, sem episteme, sem ontologia, o não-ser, o tarado perigoso, o criminoso irrecuperável, a feiticeira ardilosa, a prostituta, a mulata ferosa e boa de cama, o violador e a violada... A representação do negro como uma criatura bestializada, animalizada, monstrificada, é um projeto, pensado para construir uma imagem concreta do negro, necessária para formar uma opinião pública sobre essa criatura, e também para que o negro se acostume a se ver em sua condição desumanizada, e passe a aceitá-la, naturalizá-la e conviver com ela sem questioná-la. Como ainda não havia a tevê e o cinema para massificar a imagem degradante dessa besta-fera que estava sendo construída no laboratório colonial, inventou-se um show de horrores itinerantes. A Europa, enfim, deixava de apenas ouvir falar em um mundo ignoto, povoado por criaturas quase humanas, mas ainda no estado de natureza: mais fera do que gente. O que justificaria o domínio do macho branco no mundo, o redentor, o civilizado, o ser humano em seu pleno estado de graça e de razão, o escolhido por Deus para levar a boa nova a estas caricatas criaturas que agora eram apresentadas aos homens e mulheres brancos, os puros, os perfeitos, os eleitos!

Durante os séculos XIX e XX as chamadas exposições etnológicas exibiam pessoas não-brancas como seres em estado primitivo, como criaturas quase humanas, porém em um estágio de desenvolvimento social e cognitivo que as aproximavam mais dos animais do que dos seres humanos (brancos). Os chamados “zoológicos humanos” fizeram parte de um grotesco espetáculo que aconteceu na Europa a partir de 1800 e que perdurou até o final dos anos 50 do

século XX - A bizarrice também teve palco nos Estados Unidos. Uma multidão foi arrastada para visitar essas “exposições”, elas foram o *hype* de um longo período, e serviram como um laboratório de construção de identidade; porque era preciso massificar a imagem do mito negro, era necessário criar um espetáculo grotesco e tornar os brancos de todo o mundo, anestesiados espectadores dessas dores, torná-los omissos e coniventes, até que eles mesmos naturalizassem a sua própria imagem como seres superiores, tornando-se cúmplices dos crimes perpetrados por sua elite. O evento público consistia em sequestrar ameríndios, aborígenes, asiáticos, africanos, pessoas não-brancas de uma forma geral, e confiná-las em cercadinhos, enjaulando-as em parques temáticos, permitindo o livre trânsito das pessoas brancas, que passeavam sua humanidade por entre aqueles seres exóticos. Curiosas, espantavam-se ao se depararem pela primeira vez com aquelas estranhas criaturas bípedes das quais tanto ouviram falar.

Figura 27 – Menina africana em um zoo em Bruxelas, 1958.



Fonte: The Heartbreaking Human ZOOS—The Dark Chapter in Human History | Short History (short-history.com)

A imagem acima é de um “zoológico humano” na Bélgica, os belgas só vieram a dar fim a estes espetáculos desumanizadores em 1958 e eles serviam como um entretenimento para as famílias burguesas nos finais de semana, que acorriam para estes lugares para passear e apreciar o exotismo daquelas criaturas; exatamente como os humanos fazem quando vão a um zoológico; as pessoas também gostavam de jogar bananas para alimentar aquelas criaturas quase humanas em exposição. Em 1897, o sanguinário rei belga, Leopoldo II, encomendou que viesse à cidade de Terguren, subúrbio de Bruxelas, um desses “zoológicos humanos”. Durante aquele ano, 267 pessoas foram cruelmente expostas à apreciação popular; certa vez, seis homens e uma mulher congolese foram obrigados a ficarem expostos debaixo de chuva por seis dias; os sete morreram vítimas de gripe e de pneumonia. A Bélgica comemorou o 125º aniversário dessa tragédia, realizando um mostra, no Museu da África, chamada “Zoológicos

Humanos: a era das exposições coloniais”, realizando um meticuloso estudo sobre os zoos humanos pela Europa; os curadores avaliam que ao menos um bilhão e meio de pessoas de todo o mundo visitaram esses espetáculos que variavam de pequenos shows circenses, *freak shows* e *pocket shows* privados, a gigantescas feiras realizadas nas principais capitais do mundo. Como se vê, o espetáculo grotesco perdurou por um longo tempo e atingiu um número bastante expressivo de pessoas, e isso ajudou a cristalizar na mente das pessoas brancas a imagem monstrificada das pessoas negras, exibidas como animais.

O racismo representa a bestialização do colonizado. Diante de uma besta – não-humana – o direito, o reconhecimento e, sobretudo, a transferência não operam. Seu assassinato direto ou indireto sequer chega a ser visto como tal e, portanto, não resulta em grandes crises de consciência. A Bélgica de Leopoldo II, o Reino Unido do liberalismo, ou os EUA da democracia mataram, juntos, dezenas de vezes mais que o nazismo sem que essas mortes fossem alvo de qualquer repúdio ou provocassem discussões sobre reparações. (COSTA, 1984, p. 202).

Em outubro de 1810, Sarah Baartman foi levada da África do Sul para ser exibida em espetáculos em Londres e Paris, atraindo uma multidão sedenta para ver de perto aquela fêmea exótica da bunda gigante. Baartman cresceu órfã e teve que trabalhar desde cedo em casas de famílias para sobreviver, adulta, teve esposo e filho assassinados por um colono holandês. Analfabeta, “assinou” um contrato, sob a orientação de seu patrão, para ir à Inglaterra com a promessa de aparecer em casas de espetáculos; claro que ela não sabia que seria exibida como um animal. Sarah sofria de esteatopigia, condição que, pelo acúmulo de gordura, faz as nádegas ficarem bastante protuberantes. A abundante bunda de Baartman era a grande atração, e ela recebeu o apelido de Vênus Hotentote; hotentote era a forma pejorativa como os holandeses chamavam o povo khoisan (khoikhois e sans), classificado na mais baixa escala do progresso humano. Além das exposições públicas, a Vênus Hotentote também era exibida em locais privados, onde os abastados convivas podiam tocar-lhe as nádegas. Após anos de constrangimento, Sarah Baartman faleceu no ano de 1815, aos 26 anos, mas o grotesco fascínio por ela continuou, seu cérebro e órgãos genitais foram postos em frascos e foram expostos à apreciação pública, juntamente com o seu esqueleto, no Museu do Homem, em Paris, até o ano de 1974. Nelson Mandela exigiu a repatriação dos restos mortais de sua compatriota, no ano de 1994, mas o governo francês só foi atender à solicitação em 2002.

Figura 28 – Sarah Baartman.



Fonte: <https://www.bbc.com/igbo/afirika-50227971>

Em 1906, um destes “zoológicos humanos” localizado no Bronx, em Nova Iorque, expunha seres humanos em jaulas, junto a animais, e em uma delas havia uma pigmeia, do Congo, que era obrigada a carregar um chimpanzé (sempre ele!) como se fosse o seu filhote. Nessa época, alguns setores da sociedade começavam a demonstrar certa resistência a esse tipo de demonstração, embora a clientela do local ainda fosse bastante grande. “Poucas pessoas expressam objeção em ver um ser humano em uma jaula com macacos”, observou à ocasião o jornal *The New York Times*. Foi também nos Estados Unidos que o jovem Ota Benga, um pigmeu sequestrado no Congo por traficantes de escravos e vendido para o empresário estadunidense Samuel Verner, em 1904, teve como destino uma jaula em que foi exposto pela primeira vez para o deleite da sociedade branca na Feira Mundial de St. Louis; em seguida ele já estava em exposição no Museu Americano de História Natural e, a partir daí, ele virou atração para a eugenista *New York Anthropological Society*. Em 1906, Benga foi levado ao zoológico do Bronx e exibido como um exótico canibal que convivia com macacos. O jovem da etnia Mbuti, após muito sofrimento e humilhação, finalmente foi libertado pela insistência de um reverendo da *Igreja Batista Mount Olivet*, que o matriculou em uma escola e tentou permitir ao jovem viver dignamente a sua humanidade; no entanto, sua alma estava bastante ferida, deprimido, Ota Benga se suicidou com um tiro no peito em 1916.

Figura 29- Os zoológicos humanos.



Fonte: Bronx Zoo sorry for showing African man in 1906 exhibition (nypost.com)

2.2 A Négritude

Conhece-te a ti mesmo (Sócrates)

Se, por um lado, existe dor e sofrimento na existência das pessoas negras; por outro, há resistência. As pessoas negras nunca aceitaram, de forma passiva, a exploração física, social e econômica a qual foram submetidas de forma cruel e desumana desde o período escravocrata até os dias de hoje. Foram muitas as revoltas, os levantes e o enfrentamento nas fazendas. A formação de quilombos é um símbolo de resistência e existência porque representa um rompimento com o modus de vida implantado na colônia, que era baseado na violência e na exploração de uns sobre outros. Nos quilombos vivia-se o comunitarismo, experienciava-se uma existência baseada nos valores adquiridos no continente africano; os quilombos exerciam um verdadeiro fascínio nas pessoas escravizadas que para lá fugiam, arriscando as próprias vidas, em busca de liberdade no sentido pleno da palavra. A partir de 1590 começam a chegar relatos da existência do Quilombo Palmares, o maior quilombo das Américas, situado na Serra da Barriga (AL), e que resistiu por mais de um século às investidas do poder escravagista. Além disso, o Brasil foi palco de diversos levantes populares no século XIX, o que mostra, de forma inequívoca, que houve luta e houve resistência desde sempre. Aqui e alhures; no final do século XVII, por exemplo, houve uma grande insurreição no Haiti, levando as pessoas escravizadas à vitória contra o domínio francês. Mas não houve somente resistência física, as pessoas escravizadas lutaram bravamente contra o epistemicídio e o memoricídio, mantendo vivas suas tradições ancestrais no campo cultural, artístico, espiritual e filosófico. No início do século XX, quando a diáspora estendia seus tentáculos por todo o mundo, as populações negras exigiam ser reconhecidas como pessoas e como cidadãs; e mais que isso, passaram a se reconhecer como “negras” e a aceitar como uma qualidade a categoria que lhes fora imposta como um defeito,

ressignificando-a. Já nos anos 20, nos estados Unidos, o movimento Harlem Renaissance, sacudiu os Estados Unidos e se converteu em um grande símbolo de resistência cultural, onde a comunidade negra impunha sua estética nas mais variadas áreas das artes e da cultura, a efervescência durou até o final dos anos 30. As pessoas negras, definitivamente, estavam dispostas a ratificar sua subjetividade, lutar pelos seus direitos e manifestar sua humanidade.

(...) A identidade do sujeito depende, em grande medida, da relação que ele tem com o corpo. A imagem ou o enunciado identificatório que o sujeito tem de si mesmo, estão baseados na experiência da dor, prazer ou desprazer que o corpo o obriga a sentir e a pensar. Para que o sujeito construa enunciados sobre sua identidade, de modos a criar uma estrutura psíquica harmoniosa, é necessário que o corpo seja predominantemente vivido como local e fonte de prazer. (Neusa Santos Souza, Tornar-se negro. Pg. 06).

Fanon dizia que se o racismo inventou o negro, o negro inventou a negritude. *Négritude* é um termo cunhado pelo poeta antilhano Aimé Césaire, em 1935, no volume três da revista *L'étudiant Noir* (O estudante negro). Pouco depois, o intelectual senegalês Léopold Sédar Senghor mergulhou ainda mais profundamente em busca de uma ontologia negra, opondo a razão helênica à emoção negra. O movimento *Négritude*, iniciado por intelectuais francófonos que viveram sob o colonialismo francês, tinha como objetivo discutir a questão do negro no mundo, com foco na elevação da autoestima, do autoconhecimento e da construção de uma nova identidade negra, dessa vez dissociada do mito negro criado pelos brancos. Tratava-se, portanto, da valorização da cultura negra, com vista à emancipação mental dos afrodescendentes da diáspora e dos negros africanos, o que foi importante para encorajar os movimentos separatistas no continente africano.

Jean Paul Sartre, no prefácio que escreveu para a revista *Négritude*, intitulado *Orfeu Negro*, procura se aproximar das ideias dos intelectuais negros francófonos, mas sem abandonar o tom paternalista, afirmando que a grande luta do homem é a luta de classes, como se a questão racial fosse uma digressão que tirava o homem deste grande propósito revolucionário. Como se a cor não fosse um elemento determinante de classe, sendo ela, portanto, precedente. Os marxistas brancos, queriam o engajamento das pessoas negras na luta contra a opressão, como se uma vez deposto o patrão, o negro assumiria o seu lugar. O lugar do negro é o que está determinado pela sua negritude, é preciso primeiro humanizar o negro, depois ele entra nas justas lutas humanas. O corpo negro ainda é um sinal de dor e de sofrimento, de exclusão e apartação, o corpo negro precisa ser reinventado. Sartre salta ao campo das ideias sem perceber que a luta do povo negro, ainda é uma luta corporal, ainda é briga de rua. A pessoa negra ainda precisa experimentar o doce prazer de sua negritude, a feliz liberdade do seu encontro consigo mesmo, a apoteose de sua negritude:

2.3 Da autorrepresentação

É preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ser zumbi, que pra mim é um herói (Maria Beatriz Nascimento, no documentário “Ori”, 1989)³⁹.

Se hoje já não é incomum vermos imagens de pessoas negras sorridentes em comerciais de tevê, interpretando papéis importantes nas telas de cinema, escrevendo e dirigindo filmes e peças de teatro, não podemos deixar de lembrar que tudo isso é resultado de uma longa luta travada pelas pessoas negras, no intuito de desconstruir a imagem degradante com a qual foram historicamente representadas, e construir uma nova imagem para povoar o imaginário da sociedade brasileira: a da pessoa negra em sua plena humanidade, digna, protagonista, exibindo com orgulho a sua cor, as suas tradições ancestrais e a sua cultura; performando, enfim, como quem oferece um abraço negro e um sorriso negro. O teatro, desde o seu início no Brasil, e por suas características burguesas que lhe dava ares de civilidade europeia, recusava a presença negra nos palcos; no entanto, essa infame recusa enfrentou grande resistência. Artistas negros e negras reivindicaram seu direito de encenar, exigindo que a imagem das pessoas negras fizesse parte da paisagem artística que deveria retratar a vida de todos os brasileiros. Foi removendo entulhos ideológicos, rompendo barreiras sociais e desafiando o velado racismo nosso de cada dia, que artistas negros(as), finalmente, trouxeram ao prosscênio seus maneirismos e sua expressão corporal de “sotaque” singular, descrevendo suas afrografias (MARTINS, 2021) com os corpos livres, como forma de expressar a estética, a ética, a dialética e a apologética da cultura negra brasileira. O teatro negro⁴⁰, máxima expressão da existência e da resistência da cultura de matriz africana no Brasil (LIMA, 2012), é uma conquista que resulta de uma luta neste campo artístico, uma luta pela dignidade e pelo direito à autorrepresentação. No entanto, as pessoas negras tiveram que esperar por longos anos ainda, enquanto eram retratadas de forma pejorativa, com chacotas, estereótipos e caricaturas. Leda Maria Martins, professora e pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), afirma que até “as primeiras décadas do século XX, a presença da personagem negra define uma situação limite, a da invisibilidade. Esta traduz-se não apenas pela ausência cênica da personagem, mas

³⁹ O documentário *Ori* (1989) dirigido por Raquel Gerber, conta a história dos movimentos negros no Brasil entre 1977 e 1988. Link pro filme: <https://drive.google.com/file/d/1PBQutmbgkx63IUUD8qOgIM2wKVId4n/view>

⁴⁰ “Um conjunto de manifestações espetaculares negromestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra”. Fonte: Evani Tavares de Lima: Repertório, Salvador, nº 17, p.82-88, 2011.2

também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro” (MARTINS, 1995, p. 40). A manipulação da cultura, pelas forças hegemônicas - e isso deve ser levado sempre em consideração -, é uma forma de transformá-la em uma ferramenta tecnológica utilizada com bastante eficácia para manter as estruturas de poder e disseminar o ideal de uma ideologia, e é por isso que a cultura negra e popular tem sido relegada ao papel de folclore, como arte menor, sem sofisticação conceitual. A resistência em permitir que negros e negras tenham protagonismo, interpretem e narrem histórias a partir de sua cosmovisão é um projeto de silenciamento e de exclusão. É por isso que as pessoas negras estiveram invisíveis e suas histórias permaneceram indizíveis por tanto tempo, “o poder de narrar, ou impedir que se formam e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos” (SAID, 2011, p. 11).

No final do século XIX começou-se a esboçar um teatro de assunto negro, cuja temática abordava o passado escravagista. Um assunto que faz presente nas comédias de Martins Pena e em nomes como João do Rio, Graça Aranha, Castro Alves, Apolinário Porto Alegre, Coelho Neto, entre outros. O chamado Teatro Abolicionista, iniciado ali por volta de 1880, promovia espetáculos cuja renda era revestida para pagar a alforria de uma pessoa escravizada. No entanto, o enredo deste tipo de teatro não partia do ponto de vista do escravizado que não escrevia a sua própria história; tratava-se, na verdade, de “representações que os senhores constroem de si mesmos e daqueles que se encontram a seu serviço” (SUSSEKIND, 1982, p. 87). A *Mãe* (1859), de José de Alencar, por exemplo, é uma peça escrita ainda durante a escravidão e traz, na figura de Joana, uma personagem dócil, domesticada, uma Tia Anastácia realizada com seus afazeres domésticos e com o seu papel secundário na vida cotidiana, devotando profundo amor ao seu amo, Jorge que, órfão, parece ver nela a doce figura materna; Clovis Moura (2021) chamou isso de criação do mito do *bom senhor*, o patrão bondoso que trata os criados como alguém da família. O enredo abolicionista retratava, geralmente, a pessoa escravizada EM condição humilhante, muitas vezes em sofrimento físico; era a encenação do calvário negro, onde os personagens-tipos, estereotipados, estavam sempre presentes, além da ama de leite e do escravo submisso, tinha também o negro Pai João, personagem infantilizado que retrata um adulto negro com supostos problemas cognitivos que o impedem de apreender a língua do civilizado corretamente, o que o faz emitir, amiúde, uma fala dócil e idiotizada. Neste tipo de teatro, as figuras negras que ali figuravam, rasas, laterais, sem destaque dramático, nem podiam ser descritas como personagens porque

(...) a pessoa negra aparecia ainda em algumas peças como figurantes, ou exercendo qualquer função subalterna, irrelevante, não podendo ser considerada como

personagem, posição que exige uma distinção no tempo e na ação (MENDES, 1983, p. 29).

Entretanto, no início do século XX, quando personagens encarnados por atores realmente começam a surgir nos palcos do teatro brasileiro, as performances negras já eram uma realidade há muito tempo. Elas existiam e resistiam resistindo, nas manifestações públicas no meio do povo: nas feiras, nas praças, nos terreiros, nos largos, ao redor das igrejas... os espetáculos populares ganhavam as ruas na forma reisados, congadas, rodas de capoeira, maculelês, giras de santo, bumba meu boi e uma infinidade de folguedos, brincâncias e manifestações religiosas que iam colorindo a paisagem urbana das cidades, e construindo um criativo e alegre mosaico cultural feito a partir de fragmentos da cultura ancestral africana - e ameríndia -, e a sua sincrética bricolagem. É importante salientar, também, que o teatro popular já havia sido utilizado pelos jesuítas como uma lúdica estratégia de aproximação e posterior catequização da população ameríndia.

Figura 30 - Bumba Meu Boi na Praia de Botafogo, Festival do Rio, novembro de 1960.



Fonte: <https://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=269066>

Houve um período, porém, que elementos da cultura popular brasileira passaram a ganhar visibilidade nas salas de teatro e isso se deu com o surgimento do Teatro de Revistas, gênero teatral espetaculoso e que ganhou o gosto popular justamente por retratar o cotidiano da vida urbana do Rio de Janeiro, os lugares onde a vida social acontecia e os personagens representativos desse tempo e deste lugar; e as pessoas negras, como faziam parte desta paisagem urbana, não poderiam ficar de fora. Elas foram, aos poucos, sendo introduzidas, mas ainda caricaturizadas em personagens-tipo; o malandro e a mulata foram os primeiros a ganharem destaque nos palcos, requebrando sambas e maxixes. Pode-se dizer que a introdução de elementos da cultura popular brasileira no teatro também se deve a à “presença de um

imaginário nacionalista que passou a reconhecer nos afro-brasileiros, e nos elementos culturais a eles associados, parte importante da nossa identidade nacional” (GOMES, 2002, apud ALMEIDA, 2016, p. 30). Os personagens-tipo começaram a se multiplicar, demonstrando a variada fauna humana da Capital, os mais recorrentes eram: a morena e a mulata, o malandro, o português, o almofadinha, a *cocotte*, o zé-povinho, a melindrosa, a empregada, o caipira matuto, o crioulo, a crioula, o moleque de recados e o músico. O portuga de bigode representava o comerciante bom de negócio, mas sem jogo de cintura, e que era facilmente enganado pela malandragem - esse personagem tem longa vida e chega mesmo a aparecer no filme *Orfeu Negro*, já no final dos anos 50 (falaremos deste filme mais adiante); o malandro era o favelado boa vida que não queria nada com o trabalho e vivia a farrear folgadamente; a mulata, por sua vez, encarnava o típico estereótipo da boazuda lasciva que nasceu com o diabo no corpo, era uma coisificação que tratava a mulher negra como objeto sexual e nada mais. Para o pesquisador Zeca Ligiéro, estes estereótipos ajudaram a reforçar a imagem negativa das pessoas negras, vistas como “exemplos de personagens antifamiliares porque, nestes esquetes, eles estavam interessados nos aspectos efêmeros da vida: fumar, beber, jogar, dançar e desfrutar os prazeres da vida” (LIGIÉRO, 2011, p 298). No entanto, é neste período que as coisas começam a mudar, as pessoas negras estão, definitivamente, dispostas a lutar pelo seu lugar e ter o poder de retratar-se sem o enquadramento e o agendamento das pessoas brancas

O Teatro de Revistas foi, sem dúvida, um dos gêneros teatrais de maior sucesso no Brasil e que por aqui aportou, oriundo da Europa, já no final do século XIX; em 1850 estreia, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro, *As Surpresas do Senhor José de Piedade*, dirigido por Justiniano de Figueiredo Novais⁴¹, o primeiro espetáculo de revistas brasileiro. Durante a Primeira República, as revistas ganharam grande notoriedade, revelando grandes artistas e dando visibilidade a lindas vedetes. O gênero tinha características populares, o cenário era de uma alegria carnavalesca, os quadros eram musicais que retratavam, como uma crônica, o cotidiano da gente urbana do Rio de Janeiro, sem deixar de tirar um leve sarro com o forasteiro caipira, o matuto perdido na cidade grande (ALMEIDA, 2016), além disso, falava-se de assuntos corriqueiros como moda, crimes, acontecimentos sociais, retratava-se figuras públicas do folclore urbano, falava-se de política, de revoltas e de libertinagens. Com tom irônico, paródias, sátiras e piadas de duplo sentido, as revistas também teciam críticas ácidas sobre as pessoas que viviam na capital, sobretudo pessoas influentes e políticos. Não raro, as obras sofriam censura por expor ao ridículo certas personalidade intocáveis. Os censores cortavam

⁴¹ VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções. Campinas: UNICAMP. 1991, p 25-26.

expressões e personagens e músicas que “provocassem comentários de duplo sentido, ofendessem a moral e os bons costumes e ridicularizassem uma pessoa de certo status social” (ALMEIDA, 2016, p. 26). De estrutura fragmentada, as revistas apresentavam diferentes quadros, com diferentes cenários. No início dos anos 20, com a vinda da companhia francesa Ba-Ta-Clan, houve uma maior valorização da figura feminina em cena, foi quando as sorridentes vedetes de pernas e umbigo de fora ganharam destaque. As mulatas requiebrantes também começam a ganhar visibilidade, embora fossem interpretadas por mulheres brancas.

No cartaz de *A Mulata*, revista de Marques Porto, encenada pela primeira vez em 1925, pela Companhia Nacional de Revistas, no Teatro Recreio, o desenhista fez questão de carregar na voluptuosidade da personagem que, de costas, atraía uma multidão de machos que a acompanhava como cachorros no cio; em cena, essas “mulatas” eram interpretadas por mulheres brancas com cabelos, tom de pele e lábios falseados. “Os malandros e as mulatas que desfilavam pelas revistas cariocas, ainda refletiam hierarquias raciais e sociais ligadas a um passado escravista” (ALMEIDA, 2016).

Figura 31 - Cartaz anunciando a peça.



Fonte: https://www.analuizakoehler.com/becodorosario/wp-content/uploads/2014/06/cp_01041927_a-mulata_w.jpg

No entanto, apesar do enorme sucesso de público que as revistas iam alcançando, as pessoas negras estavam de fora. Inspiradas no teatro estadunidense, as revistas já traziam a orquestração em cena, nesse sentido os músicos negros e a música negra ganharam grande destaque, mesmo porque essa música já fazia parte da atmosfera e da paisagem alegre da Capital, gêneros surgidos no seio do povo eram executados com grande galhardia, dando aos

musicais um ar urbano característico das inovações culturais, tipicamente brasileiras, que estava acontecendo naquele instante: eram tangos brasileiros, lundus, choros, maxixes, sambas, músicas caipiras e cateretês. Sinhô, o Rei do Samba, assíduo frequentador da casa da Tia Ciata, berço do samba carioca, teve as suas composições executadas em um grande número de espetáculos (ALMEIDA, 2016). Mais tarde, nomes como Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga também eram presenças constantes no teatro brasileiro. No entanto, os músicos não estavam no ponto de luz, eles ficavam escanteados, à sombra, sem visibilidade; ouvia-se a música, mas não se via os músicos.

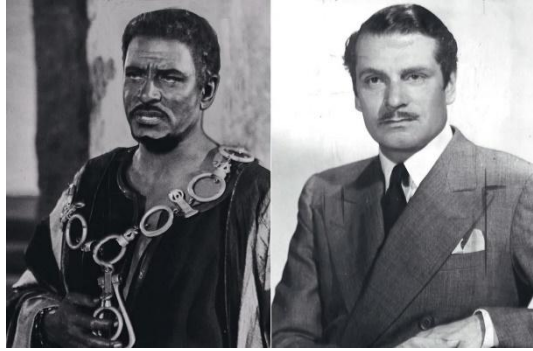
As pessoas negras, quando tinham que ser representadas no palco, eram caricaturadas em descarados *blackfaces*. O *blackface*, não nos esqueçamos, não é nenhuma inovação do teatro brasileiro, a prática horrenda surge no teatro já em 1604, quando é interpretada pela primeira vez a famosa *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, escrita pelo genial William Shakespeare; “no teatro elisabetano, o personagem Otelo era representado através do *blackface*, ou seja, um ator branco se pintava de negro para desempenhar o papel do mouro” (SENA, 2017). Este mouro foi representado por *blackface* até mesmo no cinema, já no século XX, quando Orson Welles, em 1952, dirigiu e interpretou Otelo, e o ator Laurence Olivier interpretou o mesmo personagem em 1965.

Figura 32– Orson Welles, pintado de “mouro”.



Fonte: <https://www.nytimes.com/2017/09/29/movies/othello-orson-welles.html>

Figura 33 – Laurence Olivier, de cara limpa e caracterizado como Otelo.



Fonte: <https://www.pinterest.fr/pin/85075880440545587/>

No entanto, é no Teatro de Revistas que começa a aparecer alguns personagens negros já apresentando certa dimensão humana, deixando de ser meros Arlequins (SUSSEKIND, 1992) caricaturados. Ali, já podemos encontrar personagens negros com seu arco dramático e sua própria história, como em *Mãe Preta* (1929), de Paulo Magalhães, que traz o personagem Luiz, um mulato engenheiro

que luta contra o preconceito racial na fazenda onde morava, no interior de Minas Gerais. Os donos da fazenda resolveram mandar construir uma barragem, e para realizarem o serviço, contratam um engenheiro russo, desprezando a formação e a capacidade do mulato, que já havia se formado em engenharia pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, e conhecia o terreno como nenhum outro. Em vários momentos da peça, o mulato Luiz, alguns moradores da casa e o estrangeiro, se enfrentam em calorosas discussões, sobre a capacidade do brasileiro em realizar o projeto... (ALMEIDA, 2016, p. 41-42).

No final da história, a barragem quase se rompe e Luiz é responsável por salvar todos de uma grande tragédia, recebendo um merecido pedido de desculpas. Ora, Luiz está longe de representar um mulato caricaturado, ele é um homem letrado, um engenheiro que acaba de comprovar sua capacidade técnica, estamos a falar de um tipo humano que conhece o seu lugar e reivindica a sua posição social; e ele não é uma fantasia do dramaturgo, é um personagem que faz parte da vida cotidiana brasileira. Nos anos 20, a presença negra no teatro atinge um novo patamar com o surgimento, em 1926, da Companhia Negra de Revistas, fundada pelo baiano De Chocolat e pelo português Jaime Silva, colocando pela primeira vez no palco um elenco inteiramente negro. O público já aceitava este tipo de performance porque o Ba-Ta-Clan francês, para a surpresa geral, havia ocupado os palcos brasileiros trazendo uma inusitada novidade, uma grande quantidade de personagens negros em cena, tinha até francesinhas besuntadas de preto. Como parecia estar na moda na Europa um elenco negro no palco, desfez-se o estranhamento nacional. A Companhia Negra de Revistas tinha como regente o genial e modernista Pixinguinha e trazia um elenco de alta qualidade, revelou, inclusive, o talento do inigualável Grande Otelo, que à época, ainda com 11 anos de idade, era conhecido como

Pequeno Otelo; enfim, um Otelo nos palcos, nosso, negro e sem *blackface*. A companhia viajou pelo país e teve o seu trabalho bastante elogiado pela crítica especializada. Nesse mesmo ano, surge outra companhia negra, a Ba-Ta-Clan Preto, também fundada pelo baiano De Chocolat. De Chocolat (João Cândido Ferreira), havia se apresentado na França, onde, por causa da sua cor, era chamado de *Monsieur de Chocolat*. Foi na França que De Chocolat viu, pela primeira vez, os corpos negros em cena dentro de um teatro e, então, decidiu que faria essa novidade chegar ao Brasil. No entanto, algumas vozes racistas se levantaram contra a novidade, sob os mais estranhos argumentos, ao comentar sobre a peça *Tudo Preto*, percebendo o surpreendente talento daquela negrada, o jornalista enxerga um novo nicho para negras e negros, que podem, ganhando os palcos de todo o Brasil, criar um novo mercado profissional, o jornalista diz que, por isso mesmo, há setores da sociedade que torcem o nariz pela novidade, por exemplo as donas de casa, as patroas que agora terão de resolver o problema da criadagem, pois

(...) o aumento constante do número de sociedades-dançantes e ainda das reuniões semanais, hoje às quintas, sábados e domingos, constitui agora um tormento para as donas de casa. Agora, a tal “Companhia Negra de Revistas” é muito capaz de vir complicar ainda mais o problema da criadagem. Cozinheiras e arrumadeiras há hoje que são extintas na área coreográfica. Essas, talvez sintam-se tentadas agora a exhibirem a sua arte no palco, outras como simples comparsas, abandonando seus empregos atuais ou sacrificando-os como melhor puderem... Assim pode, desde já, a Companhia Negra está certa de que ninguém mais do que as patroas “torcem” para o seu insucesso e vida curta. (Jornal do Brasil, 31 de julho de 1926, p.5.)

Apesar do mau agouro, a Companhia Negra de Revistas esteve nos palcos por 16 meses, um período fantástico, visto que as companhias nessa época não duravam muito. As peças da Companhia Negra de Revistas não traziam o negro só no nome e no elenco, o título de suas peças eram *Tudo Preto*, *Preto e Branco*, *Carvão Nacional*, *Café Torrado*....

Figura 34- Cartaz da peça.



Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_Negra_de_Revistas#/media/Ficheiro:Companhia_Negra_de_Revistas_propaganda_1926.png

Figura 35 – O Pequeno Otelo.



Fonte: <https://www.cultura930.com.br/grande-otelo-o-pequeno-gigante/>

Nos anos 30, a Frente Negra Brasileira abre novas frentes para a representação do negro, ela se constitui, inclusive, como um partido político. Neste período, são lançados diversos jornais feitos por pessoas negras, clubes recreativos e associações negras começam a surgir por todo o país. Exu segue abrindo caminhos e as pessoas negras vão passando, com a sua cor. Nos anos 40, a presença negra no teatro se impõe, por sua dedicação, sua força política e pelo seu talento; eis que surge o TEN - Teatro Experimental do Negro. A experiência anterior de um teatro de presença negra foi fundamental para o surgimento de um “teatro negro engajado” (LIMA, 2010), que se inicia com o surgimento do Teatro Experimental do Negro, pelas mãos do intelectual, dramaturgo e ativista Abdias Nascimento. Foi ele quem enegreceu o teatro

brasileiro e o fez como uma posição política, não somente estética. Dali saíram nomes como Ruth de Souza, Milton Gonçalves e Léa Garcia, que tiveram longa carreira no teatro, no cinema e na televisão, o TEN abriu as portas para a visibilidade negra, mas também abriu a mente das pessoas negras quanto à importância do papel social e político do artista. Além de teatro, o TEN também mantinha uma escola de alfabetização, apostando na educação como um processo transformador da sociedade. Pedreiros, padeiros, porteiros e empregadas domésticas tiveram a oportunidade de estudar e de encenar graças ao teatro revolucionário criado por Nascimento. “Em seu manifesto, o Teatro Experimental do Negro propunha-se a: integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da brancura; valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra” (LIMA, 2010).

Figura 36 – Ensaio de Sortilégio (1957). Léa Garcia em destaque.



Fonte: <https://arapuru.com.br/o-que-foi-o-teatro-experimental-do-negro-ten/>

O negro em cena já era uma realidade, agora era preciso massificar essa imagem. Em 1950, o poeta e ativista pernambucano Solano Trindade, fundou em São Paulo o Teatro Popular do Brasileiro (TPB), grupo formado por estudantes, domésticas, operários, gente do povo e eu buscava valorizar as tradições culturais brasileiras e desfolclorizar a arte popular, trazendo à cena maracatus, bumba meu boi, cocos, caboclinhos etc. Em 1956, estreia a peça Orfeu da Conceição⁴², no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com um elenco inteiramente negro; em

⁴² Peça escrita por Vinícius de Moraes.

1958 o mundo assiste, incrédulo, a estreia triunfante de um adolescente negro chamado Pelé, que encanta o mundo com seus dribles, seu sorriso, sua ginga e a magia da sua arte, na Copa do Mundo de futebol, realizada na Suécia. Em 1959, atores e atrizes negros brasileiros, muitos deles oriundos do TEN, estrelam o elenco do filme *Orfeu Negro*, do francês Marcel Camus, vencedor da Palma de Ouro e do *Oscar* daquele ano, levando o talento dos atores e atrizes negros e a beleza criativa da música negra brasileira para todos os cantos do mundo. Toda essa explosão da imagem positiva das pessoas negras chega ao cinema nacional, o Cinema Negro pede passagem. Amparado por essa presença de imagem negra ativa e altiva, o negro passa a querer ser visto na diegese fílmica a partir do seu olhar. O pioneiro é Zózimo Bulbul, com o seu filme performático *Alma no Olho*, de 1973. É a década em que as pessoas negras estão descolonizando a sua imagem pública, é a década da contestação política dos Panteras Negras, mas também da alegria empoderada da *Black Rio* e do *Black is Beautiful*. Nesse período está surgindo um dos mais potentes movimentos culturais negros, o hip hop, que travessa com muita força os anos 80 e 90, criando uma verdadeira revolução cultural e alertando sobre as armadilhas do racismo. O *hip hop* massificou a presença negra no cinema, na tevê, no rádio, nos jornais e nas revistas. A estética negra estava por toda parte: nas ruas, nos muros, nas fachadas e, mesmo, nos vagões dos trans em forma de grafite. *B-boy* e *B-girls* dançavam break nos locais de grande circulação de pessoas nos centros das cidades. A imagem da pessoa negra ganha uma nova fisionomia. E o cinema, enfim, enegrece!

A cultura preta, parda e indígena, resiste há séculos ao domínio total da *asili* europeia, não aceitando como universal a cultura do macho branco, afirmando seus próprios valores e maneirismos, fixando na mente da nação a imagem de uma gente que presa a comunidade, o comunitarismo, a quilombagem, a solidariedade daqueles que dividem o pouco que têm; ir de encontro ao individualismo meritocrático, capitalista e branco é uma posição política. Nesse ponto, pode-se dizer que os terreiros, os quilombos, as aldeias e as periferias são focos de resistência contra a hegemonia branca e falocêntrica. Ali, se permite abrir-se para outras epistemologias, outras visões de mundo, outros saberes. É desses lugares que surgem os folguedos populares, em os maracatus, os frevos, as cirandas e as congadas, os cocos e os reisados, o tambor de crioula e o bumba meu boi, a embolada e o repente, a taieira, o samba, o samba reggae, o samba funk, o samba de roda, o samba de coco, o samba de pareia, a embolada e o repente, a capoeira, o choro, o jongo, o maxixe, o lundu, a música caipira, a moda de viola, o cateretê, a catira, o manguebeat, a guitarrada, o rap e o trap, o piseiro e a pisadinha, o funk e o brega funk, o arrocha, o axé music... Todas essas maravilhosas e criativas manifestações artísticas saíram das zonas suburbanas e rurais do Brasil, nenhuma delas nasceu nas zonas

urbanas burguesas e brancas, a contribuição da gente branca para a música brasileira é a criação da Bossa Nova, que a rigor, como dizia o João Donato, é um samba de apartamento. É importante salientar que todos esses gêneros musicais, tirando a bossa nova, claro, foram menosprezados pela elite branca e taxados de marginais, folclóricos, baixa cultura, coisa de preto, coisa de malandro.

Jogar capoeira no Brasil já foi crime⁴³, com pena de 300 chibatadas, e isso vigorou de 1890 a 1937. Hoje, a capoeira é patrimônio cultural brasileiro⁴⁴ e é jogada em todos os lugares do mundo. O samba e os sambistas também já foram criminalizados e tipificados como vadiagem, dando até 30 dias de prisão para quem ousasse demonstrar essa fagueira alegria. No Rio de Janeiro, o boêmio e sambista João da Baiana, foi parar no xadrez por diversas vezes por ousar desafiar essa lei absurda. Mas o samba resistiu e segue fazendo a alegria do povo contando e cantando as suas tristezas. Quando a chamada Axé Music, da Bahia, ganhou a ruas do Brasil, com corpos e vozes negras cantando a beleza e a riqueza de ser afro e relembrando que o Egito foi a primeira grande civilização urbana, ninguém conseguiu segurar a força dos trios elétricos que ganhavam as ruas de todo o Brasil. A televisão se interessou pela festa e, então, retiraram os pretos e as pretas dos microfones: saiu Tatau, Margareth Menezes e Carlinhos Brown e entraram Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Saulo, Durval Lélis, Cláudia Lette... As canções não falavam mais com tanto entusiasmo sobre africanidades e africanismos, elas incentivavam o beijo na boca, as requebrações e as fortuitas paqueras. Até que uma mulher branca subiu no trio elétrico e gritou para a multidão: “a cor dessa cidade sou eu, o canto dessa cidade é meu”. E coroaram a mulher branca como a Rainha do Axé!

Os fluxos de funk, festas de rua organizadas por jovens periféricos, sofrem forte discriminação policial e têm tratamento bem distinto daquele dado às raves, que são as festas de jovens brancos e endinheirados. A música caipira, que antes era tocada por matutos e figuravam nomes como Zé Mulato e Cassiano e Tião Carreiro e Pardinho, hoje foi apropriada pela gente branca das cidades e rebatizada de Música Sertaneja, e para fugir do caipirismo matuto e analfabeto, passaram a se chamar também de Sertanejos Universitários. Não há uma única dupla de negros no sertanejo universitário. A temática das canções também foi alterada.

⁴³ Lei número 84, de 11 de outubro de 1890. Capítulo XIII, Artigo 402: “Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação de capoeiragem: andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordem, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal. Pena: de prisão celular por dois a seis meses. Parágrafo único. É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dobro” (BRASIL, 1890).

⁴⁴ Em 2008, a capoeira foi registrada como bem cultural pelo IPHAN e em 2014 a UNESCO torna a capoeira Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Não tem mais Pena Branca e Xavantinho cantando a saudade das coisas da roça, o canto dos sabiás, os pores de sol no leio de uma lagoa, a comida do fogão à lenha; o sertanejo de hoje fala de chifre, helicópteros, champagne e carros de luxo.

Quando os carnavais das escolas de samba, fruto de gente preta e favelada, se tornaram um espetáculo gigantesco, a televisão e os grandes anunciantes e interessaram; e repetiram o que fizeram com o Axé: embranqueceram a festa. Nos anos 80 e 90, modelos e artistas de televisão tomaram o lugar das pessoas da comunidade e passaram a sorri para as câmeras sem o menor jogo de cintura e sem samba no pé. Até as rainhas de bateria foram substituídas por celebridades loiras. Indignado, em 1992, o *rapper* Mano Brown mandou a letra: “chegou o carnaval... modelos brancas no destaque / as negras onde estão, ham? / desfilam no chão em segundo plano / pouco original e mais comercial a cada ano / o carnaval era a festa do povo / era, mas alguns negros se venderam de novo / brancos em cima, negros embaixo / ainda é normal, natural, 400 anos depois...” (RACIONAIS, Voz Ativa).

No entanto, as Escolas de Samba voltaram a enegrecer e a contar as histórias de nossa gente, falando de preto e de preta, de África, de macumba, de Marielles e malês. As batalhas de rima e os *slams* de poesia ganham as ruas e as praças do Brasil, a juventude negra continua afirmando a sua identidade e celebrando a sua ancestralidade. A pessoa negra se apropriou da sua voz e da sua imagem. As pessoas negras estão na literatura, ganhando prêmios; sendo premiadas no teatro, no cinema e na televisão; erguem troféus nas mais variadas modalidades esportivas; dão uma poderosa contribuição para o discurso acadêmico trazendo novas abordagens e novas epistemologias; enegrecem a medicina, o Direito, a psicologia e a psicanálise, a arquitetura e as comunicações. E, agora, o cinema.

2.4 Ser ou não ser

Imagina se nas escolas brasileiras, logo nas séries iniciais, os estudantes negros tivessem acesso a breves histórias africanas, como contos, lendas e mitos, e se, em seguida, conhecessem o mito fundador do povo iorubá que conta que o seu povo nasceu como uma obra de arte. Imagina se uma criança negra fica sabendo da boca do seu professor que quando tudo era nada, Obatalá, o Deus Artista, ouvindo Olodumaré decide criar o ser humano a partir de um molde que ele faz no barro de Nanã. Obatalá, dirá o professor, após ver a sua escultura pronta, a entrega ao artífice Ogum, mestre das guerras e exímio forjador de ferramentas, para que este deus conclua sua obra, dando a ela os retoques finais e sutis, modelando cabelo e definindo os traços dos olhos, da face, do nariz e dos lábios. Quando a escultura antropomorfa estava pronta,

Olodumaré introjetou nela o sopro vital, o *emí*, fazendo com que a escultura tivesse *anima*, se vestisse de uma alma. Ora, essa criança iria se perceber imagem e semelhança de Deuses. Saberá que os seus lábios, o seu cabelo e o tom da sua pele foram escolhas de um deus criador e criativo, encher-se-ia de orgulho dos seus traços. Mas o que ela aprende na escola é somente as lendas, contos e mitologias brancas, ela conhece uma história de uma megera que pergunta a um espelho se há no mundo alguém mais bela do que ela, e o espelho diz que sim e que essa pessoa, a mais linda que existe, é branca como a neve. Sendo negra, essa criança só consegue se enxergar no lugar da megera. Quando é mais grandinha, essa criança conhece o mito fundador contado pelos brancos, que um deus criou o homem do barro e fez dele a sua imagem e semelhança. Aí a criança vai nas ilustrações e vê que esse deus é retratado como um idoso branco, como um papai noel, e que Adão, a sua criatura, é igualmente retratada como um camarada branco, e brancos também são todos os anjinhos que povoam o céu dos brancos; logo, essa criança negra percebe que ela não se encaixa nessa cosmogonia, logo, seus traços mais marcantes como cabelos, lábios e epiderme, derivam de alguma deformação ou ela não descende desse deus, uma vez que não enxerga nele nenhuma semelhança. Quando a criança adolece, ainda na escola, onde nunca lhe falaram sobre a cosmogonia iorubá, ela aprende que um artista italiano de nome Michelangelo, qual um demiurgo, após esculpir a figura de Moisés e achá-la perfeita, bateu com o martelo na escultura e ordenou “parla!”. Michelangelo não tinha o sopro de Olodumaré, por isso o seu Moisés não falou, por que não falaram para este jovem sobre a escultura iorubá? Porque na escola ninguém nunca se preocupou com sua autoestima, é na escola que os estudantes brancos, ainda infantes, aprendem a sua superioridade e começam a humilhar os seus colegas negros. Lembremos, a escola era um lugar proibido aos pretos por muito tempo, hoje é um lugar em que a presença negra é apenas tolerada. Essa frustração da cor, a pessoa negra traz consigo desde a primeira infância, há todo um aparato educacional preparado para isso. É por isso que a luta dos movimentos negros, aqui, deve também incorporar as crianças e a educação infantil.

CAPÍTULO 3 - DO CINEMA NEGRO

3.1- Uma questão de onomástica

Havendo, pois, o Senhor Deus, formado da terra todo o animal do campo e toda a ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo o animal do campo... (Gênesis 2:19, 20)

É mentira que o cinema nasceu preto e branco e depois ficou colorido, o cinema nasceu branco e quis se perpetuar branco, agora é que ele que começa a enegrecer, mas ainda vai demorar muito para ficar colorido, porque para ser colorido, o cinema ainda precisa incluir as pessoas com deficiência, em todas as etapas da sua construção, bem como incluir mais mulheres, indígenas, LGBTQIA+... O cinema, como qualquer expressão cultural da humanidade, precisa ser diverso e plural. Não me aprofundarei nesse assunto aqui, embora volte a falar em cinema com um olhar feminino e feminista no próximo capítulo. Aqui trataremos apenas da dicotomia cinema negro/cinema branco; portanto, procuraremos definir o que é, de fato, o Cinema Negro, lembrando que essa nomenclatura ainda atrai desconfiança e olhares enviesados, chegando, muitas vezes, a incomodar até mesmo algumas pessoas negras que fazem cinema. Ao que interessa, portanto.

Para começo de conversa, o Cinema Negro não tem como finalidade criar inovações estéticas, como o fez o Cinema Novo, a Nouvelle Vague ou o Neorrealismo Italiano, por exemplo. O Cinema negro não se apresenta como uma “nova escola de cinema”, o Cinema Negro tem como finalidade a autorrepresentação das pessoas negras, livres das amarras da estereotipia as quais sempre estiveram sujeitadas. Mas então por que chamar de Cinema Negro um cinema que, em suma, não traz inovações estéticas? Ora, o Cinema Negro traz, e isso é incontestável, profundas inovações éticas e questionamentos étnicos. E isso, por si só, já é suficiente para ser merecedor de uma nomenclatura. E por que falar em Cinema Negro incomoda tanto? Uma das razões é que ele joga luz onde havia sombras, se há um cinema negro, é porque havia, antes, um cinema branco. A Pedagogia do Oprimido, quando surge, já surge evidenciando que havia, antes, uma pedagogia do opressor; elementar. A Companhia Negra de Teatro, dos anos 20 e o TEN – Teatro Experimental do Negro – surgido no Brasil na década de 40 do século XX, tinham a palavra negro em sua formulação porque era essa palavra que modificava o olhar sobre aquele teatro que começava a ser feito no Brasil. Não era um teatro com negro, era um teatro negro, o negro não entrava apenas com a sua epiderme, mas com a sua visão de mundo, seus maneirismos, suas idiossincrasias; com a forma que se via e que gostaria de ser visto. O Cinema Negro segue esse caminho. Os brancos nomeiam tudo o que

criam e desnomeiam o que não foi criado por eles, renomeando as coisas conforme a sua vontade, nomear é um ato de poder. Foi assim que Kemet, onde floresceu a mais rica civilização humana, passou a ser conhecida no mundo com o nome grego de Egito. Ao chegarem aqui, nessas paragens, não nos esqueçamos, os europeus trataram logo de renomear as coisas, o continente recebeu o nome do invasor, e todo o território foi fatiado em países, estados e cidades que, em sua esmagadora maioria, receberam nomes europoides. As aves, as árvores e os animais, que também já eram nomeados pelos habitantes deste lugar, foram renomeadas com palavras que derivavam do latim e do grego; assim também o fizeram com rios, mares e populações. Os africanos, que para cá foram trazidos contra a sua vontade, foram rebatizados nesse território, perderam os seus nomes originais e receberam um nome “cristão”, passaram a ser Maria, José, João...

E por que damos nomes às coisas? O fazemos para descoisificá-las, desreificá-las. É preciso nomear as coisas para que elas ganhem sentido. O ato de nomear estabelece uma relação direta entre a linguagem e a realidade, ele determina a compreensão do mundo exterior que apreendemos; os nomes classificam e organizam as formas de se perceber a realidade. Os nomes servem para designar as coisas, as pessoas, os lugares, os objetos, e servem também para criar categorias, conceitos e dar concretude a algo abstrato; nomeamos para distinguir uma coisa entre as outras coisas, um ser entre outros seres, um conceito entre outros conceitos; nomear, em uma palavra, é estabelecer uma identidade.

Quando nomeamos algo, em uma determinada língua, estabelecemos, entre os falantes dessa língua, uma relação conceitual com a coisa nominada, e isso se dá por meio de uma convenção que determina que todos os falantes competentes daquela língua apreendam daquele significante o mesmo significado. Quando digo árvore, todos os falantes da língua portuguesa sabem exatamente do que estou a falar: um objeto com raiz, tronco, caule e folhas. E por que sabem? Ora, a simples junção de letras, que se exprimem por meio de fonemas, formando uma palavra, não tem relação direta com um objeto, essa relação é estabelecida por uma convenção dada entre os falantes de uma determinada língua. É por isso que, em português, quando digo árvore, imediatamente um falante da língua portuguesa fará uma associação com uma imagem daquele objeto que ele tem na cabeça (SAUSSURE, 2006); no entanto, para que um falante da língua inglesa compreenda o que quero dizer, falando sobre o mesmo objeto, terei que dizê-lo *tree*; para alguém que fale espanhol serei obrigado a dizer *árbol*; árvore não tem nenhum significado para um não falante da língua portuguesa, logo, essa relação arbitrária entre significante e significado só é possível porque ela é precedida por uma convenção que se dá entre os falantes daquela língua; ou seja, a simples junção de vogais e consoantes, que

utilizamos para construir uma palavra, um significante, só adquire significado porque há, entre os falantes de determinada língua, uma compreensão comum no campo da significação. Nomear, portanto, é estabelecer uma relação ontológica: as coisas passam a existir, começam a fazer sentido, quando são nomeadas (PLATÃO, 2001).

Dentro do campo discursivo, o ato de nomear também estabelece uma relação de poder, porque se alguém tem o poder e a autoridade para nomear, outros precisam estar subordinados a autoridade de quem nomeia, obedecendo a suas regras e convenções. Portanto, há uma inequívoca e inegável relação de interesse de quem fala a partir de onde fala.

As condições a serem preenchidas para que um enunciado performativo tenha êxito se reduzem à adequação do locutor (ou melhor, de sua função social) e do discurso que ele pronuncia. Um enunciado performativo está condenado ao fracasso quando pronunciado por alguém que não disponha do ‘poder’ de pronunciá-lo ou, de maneira mais geral, todas as vezes que ‘pessoas ou circunstâncias particulares’ não sejam ‘as mais indicadas para que se possa invocar o procedimento em questão’ em suma, sempre que o locutor não tem autoridade para emitir as palavras que enuncia. Contudo, cumpre ressaltar que o êxito destas operações de magia social que são os atos de autoridade (ou então, o que dá no mesmo, os atos autorizados) está subordinado à confluência de um conjunto sistemático de condições interdependentes que compõem os rituais sociais (BOURDIEU, 2005, p. 82).

Aí chegamos à questão das nomenclaturas, quem define o nome das coisas, quem tem o poder e a autoridade para nomear? Quando falamos em cinema, falamos de um certo tipo de cinema feito em um determinado lugar, por determinadas pessoas. Quando falamos de Cinema Negro estamos falando de um cinema feito em outro lugar e por outras pessoas. E quem é que está autorizado a nomear? Ora, o cinema feito pelas pessoas negras, contrapõe-se ao cinema feito contra as pessoas negras. Logo, nomear um cinema como Cinema Negro não é apenas criar mais um nome para uma coisa, *é estabelecer uma relação de poder e de autoridade*; o negro pode e deve nomear, porque assim ele deixa de ser objeto e passa a ser sujeito, ele se apropria daquilo que faz quando nomeia e se reveste, portanto, de autoridade. Sim, é uma insolência, queremos falar de nós, por nós, pois queremos ser ouvidos, compreendidos e respeitados, uma vez que “a eficácia simbólica das palavras se exerce apenas na medida em que a pessoa-alvo reconhece quem a exerce como podendo exercê-la de direito” (BOURDIEU, 2005, p. 88).

Ora, é preciso, esse é o fato, estabelecer um limite para essa violência epistêmica, onde as classes menos favorecidas economicamente estão sujeitas a serem nomeadas, rotuladas e categorizadas de fora para dentro, sendo estranguladas pelas forças e pelo poder das classes dominantes que, com as mãos na garganta dos subalternos, os impede de falar de si mesmos, por si mesmos. Quando nos atrevemos a nomear o cinema que fazemos, não estamos pedindo autorização para fazê-lo, estamos exercendo o nosso direito e respondendo à pergunta

inquietante feita pela intelectual pós-colonialista, professora, teórica literária e feminista indiana Gayatri Chakravorty Spivak (1985), cuja proposição questionadora nomeia seu artigo/livro, a pergunta é: “pode o subalterno falar?” A resposta é sim, e não precisa pedir licença e nem permissão para isso, por isso estamos conceituando o nosso trabalho; nominar, nesse caso, é usar do ato de fala como poder de fala, restando à academia exercer o seu poder de escuta.

Já em 1965, durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano, em Genova (Itália), o cineasta e crítico David Neves apresentou a tese Cinema de Assunto Negro e Cinema de Autor Negro, onde expressou claramente que “o filme de autor negro é um fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não um vício ou uma saída inevitável”. Nesse cinema de assunto negro, o que os autores não conseguiram evitar foi a reificação e a estereotipia dos corpos negros, como observa João Carlos Rodrigues na obra *O Negro Brasileiro e o Cinema* (1988). Glauber Rocha, com o Cinema Novo, mudou o eixo referencial sobre a estética e a ética do negro, como aponta o estudo *Barravento: o negro como possível referencial estético na Obra de Glauber Rocha* (CELSO PRUDENTE, 1995).

Orlando Senna (1979), ele mesmo um cinemanovista, fala de um “cinema branco”, que teve início em 1898; e de um “cinema mulato”, posterior, e que procurava salientar a mestiçagem, em voga nos estudos da época, sobretudo na obra de Gilberto Freyre. Senna acredita que os filmes de Nelson Pereira dos Santos já é Cinema Negro, definição que não concordamos, porque filmes como *Rio Zona Norte* (1957) são centrados nos problemas da pobreza e da favela, e não exatamente no negro, e filmes como *Barravento* (1955) e *Ganga Zumba* (1957), claramente de temática negra, ainda estão impregnados de mitificação e exotismos.

Quando dizemos que há um cinema negro sendo feito no Brasil, a partir de quê elementos fazemos tal afirmação? O que é o cinema negro, um cinema feito por negros, para os negros, pelos negros? Essa resposta encontramos nos dois manifestos feitos por cineastas negros que formatam e formalizam o cinema negro nacional, do quais falaremos mais adiante. O que é o negro senão um sujeito racializado, um ente social que existe a partir de sua definição fenotípica e epidérmica? Raça, no sentido humano, não é uma unidade biológica, é uma categoria social. Já o racismo é uma ideologia, uma representação social compartilhada por um grupo, produto de uma construção coletiva. E é através do discurso que o racismo se impõe, o preconceito racial está intrinsecamente atrelado à relação de dominação e sujeição. Por muitos anos, o cinema nacional reproduziu, acriticamente, o racismo existente em nossa sociedade. O

Cinema Negro veio para corrigir essas distorções, retirar o negro do papel de subalternidade e se livrar dos estereótipos depreciativos com os quais foi comumente retratado até aqui.

Em um passado recente, em um período que durou até a década de '70, o negro, embora compondo o espaço diegético como figurante, dançarino ou representando papéis menores no cinema nacional, sempre foi um ser excluído. Evidenciando que, no cinema, mostrar também é uma forma de esconder, pois o processo de representação por estereotípias também contribui para invisibilizar. O cinema nacional, desde sua origem, privilegia e valoriza o discurso do homem branco em detrimento do negro, uma vez que este é representado, amiúde, em situação de subalternidade, como se fosse um ser essencialmente incivilizado e incivilizável. No cinema, o lugar de morada do negro, salvo raríssimas exceções, era sempre as periferias e as favelas, e ali ele vive como uma não-pessoa, vive em um não-lugar, é um sujeito sem subjetividade. Homem-fera, é mostrado pelo olhar do cinema dos brancos, como alguém sempre disposto a matar e a morrer. Aos olhos do cineasta branco de classe média, o negro periférico será sempre um um Zé Pequeno, nunca um Orfeu.

O Cinema Negro nasce em contraposição a este discurso, não numa clara demonstração de confronto, mas tão somente numa demarcação de espaço de representatividade, o negro quer falar de si e não apenas ouvir o que falam sobre ele. Portanto, o Cinema Negro e o cinema não-negro existirão numa relação dicotômica, como duas faces da mesma moeda; esse é um imperativo que existirá até que as tensões desapareçam e o termo referencial e diferenciador se faça desnecessário. O significante Cinema Negro denota uma nova categoria cinematográfica que se apresenta em sua conformação discursiva, uma vez que não se atribui o seu significado apenas à presença quantitativa de negros em uma obra, mas na sua representação qualitativa, semântica, no discurso que ele traz embutido marcando o seu lugar de fala. O negro propõe aquilombar o cinema, quer ser diretor (a), roteirista, ator, atriz, fotógrafo, produtor executivo. O cinema negro não é o cinema da morte, o cinema negro é a vida existindo com todas as suas formas de alegria. A tristeza e a revolta também fazem parte da vida de um ser em festa, mas elas não a definem o que nos define é a quilombagem.

(...) tanto os permitidos como os “ilegais” formam uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de Quilombismo (NASCIMENTO, 1980, p. 255).

O Cinema Negro expressa uma necessidade de representação, construção e desconstrução identitária. João Carlos Rodrigues, no seminal *O Negro Brasileiro e o Cinema* (1988), aponta 12 arquétipos e caricaturas que marcam a presença do negro nos filmes nacionais. Mas já há ali, também, a gênese da indignação de alguns atores negros quanto ao

papel abjeto que representavam como objetos e nunca como sujeitos. Isso fica ainda mais claro quando Grande Otelo passa a reclamar do salário menor (DE, 2005), se recusa a servir de escada para os brancos em sketches cômicos e chega, inclusive, a improvisar sobre o roteiro, renegando a integralidade de certos papéis que julgava demasiadamente depreciativos. Há diversos exemplos: no filme *A Negação do Brasil* (2000), o diretor Joel Zito Araújo entrevista atrizes e atores negros - famosos por suas atuações no cinema e na TV - que relatam como era difícil atuar incorporando aqueles personagens que seus corpos recusavam. Eles faziam o que podiam:

Os filmes são sistemas abertos onde ocorrem disputas pela representação. Disputas essas que escapam ao controle dos produtores. Os atores negros não são passivos diante dos estereótipos, e resistem subvertendo esses personagens a seu favor, diminuindo assim os prejuízos raciais que deles possam decorrer. (DE, 2005. pg. 30).

Embora lutassem por uma representação mais condizente com suas realidades, atores e atrizes negros pouco puderam fazer ao longo desses mais de 120 anos de história do cinema nacional. Porque faltava negros escrevendo e dirigindo filmes, faltava o ponto de vista do negro sobre si mesmo. É o que comprova o levantamento feito pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), sobre a produção cinematográfica no Brasil entre os anos de 1995 e 2016. Durante esse período, os filmes de maior bilheteria não contaram com nenhuma mulher negra como diretora ou roteirista; homens negros representavam apenas 2% dos diretores e 3% dos roteiristas. E isso já foi pior.

Quanto mais voltarmos no tempo, menos vamos encontrar negros escrevendo roteiros ou dirigindo filmes. Embora sejam poucas as produções acadêmicas sobre essa questão – por isso é tão urgente falar sobre o assunto – alguns estudos evidenciam a objetificação e o silenciamento da população negra no cinema nacional; o negro está lá, mas reificado: quando não está amarrado a um tronco, sendo vergastado por látigos, está a fazer alguma estripulia que nenhum negro vê como edificante: ora é o negro ladrão, ora é o gaiato irresponsável; às vezes o boêmio vulgar, outras o malandro andrajoso; ou é uma empregada “muda” ou uma negrinha intrometida e fofoqueira. Não se trata de um recorte real dos corpos negros em cena, trata-se de uma abordagem discursiva ideológica, é uma forma de esconder o negro mostrando dele apenas uma caricatura desumanizadora.

As teorias científicas da época diziam que o negro “permaneceria para sempre como motivo básico da nossa inferioridade como povo!”. Era necessário acabar com ele, e assim começou o genocídio, nesse século, do povo negro no Brasil, de duas maneiras: através da liquidação física, inanição, doença não atendida, e brutalidade policial. (NASCIMENTO, 1982. pg. 27).

Mas a negação do negro também se dá por outros mecanismos mais silenciosos e sutis. Essas sutilezas se reportaram aos produtores de cultura que reproduzem simulacros e

simulações e falseiam a realidade. Assim, o racismo no cinema é menos ostensivo porque dissimulado, se apresenta como forma de dominação simbólica.

O genocídio imagético, essa invisibilidade midiática, que evita mostrar o negro, ou mostrá-lo de forma enviesada, é outra forma de matá-lo simbolicamente, pelo silêncio, uma vez que “o supremacismo branco no Brasil criou instrumentos de dominação racial muito sutis e sofisticados para mascarar esse processo genocida. (NASCIMENTO. 1982 pg. 28).

Desde as chanchadas, passando pelos filmes racistas da Vera Cruz, o negro está ali, na composição diegética dos cenários, na música, na figuração, mas ao mesmo tempo não está, porque ele é apenas uma representação idealizada pelo outro. O que sugere que um filme de autor negro pode mudar o eixo temático dos filmes de assunto negro. É verdade que o Cinema Novo lançou um novo olhar sobre a representação do negro no cinema nacional, sobretudo o negro que foge dos grilhões da escravidão. Mas esses autores ainda pecavam pelo seu lugar de fala, pois ainda que bem intencionados, eram brancos a falar de negros e, não nos esqueçamos, “o lugar de fala do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (ORLANDI 2002, pg. 39). É por isso que no Cinema Novo o quilombo é retratado como um local de fuga de escravos e não como um espaço de comunhão e liberdade, como sugere a sua etimologia. O branco vê o negro fugir da escravidão, o negro se enxerga em busca de liberdade; parece a mesma coisa, mas não é, a mudança de referencial muda tudo.

O diretor e ator Zózimo Bulbul, no seu filme seminal *Alma no Olho* (1974), mostra um corpo negro cercado de branco por todos os lados, metaforizando o negro no cinema nacional como um ilhéu. O branco em volta aprisiona o ator negro, o sufoca, o oprime; são igualmente alvos os grilhões atados a seus pulsos, e ele os expulsa. Esse é, sem dúvida, o grande grito do Cinema Negro nacional. Em 2010, um eco desse grito se fez ouvir quando um coletivo de jovens cineastas negros de São Paulo lançou a gênese para se definir o Cinema Negro nacional, com sete diretrizes apontadas no Dogma Feijoadá. No ano seguinte, o Manifesto do Recife exigia editais específicos com recorte étnico, preocupando-se com a formação técnica dos novos cineastas negros. Ambos exigiam que se respeitasse o lugar de fala do negro e se permitisse que o cinema fosse, de fato, um lugar onde o negro pudesse falar e não apenas ser assunto.

O Manifesto do Recife aponta que a formação técnica dos cineastas negros é fundamental para que eles se tornem aptos a discursar, uma vez que “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for de início qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1998, p. 37).

No Brasil, por séculos, reinou um discurso monológico de uma minoria branca privilegiada que falava para si mesma. Com as salas de cinema restritas às grandes cidades e

incrustadas em *shopping centers*, o cinema virou uma diversão burguesa e branca. Contudo, nas últimas duas décadas, a maior presença negra na economia, na academia e nos espaços sociais de discussão, obrigou o cinema a sair dessa desconfortante zona de conforto e se abrir a uma fase de dialogismo e polifonia. Ao contrário do cinema não-negro que se recusou a fazer o exercício de empatia sugerido nas Formações Discursivas de PÊCHEUX (1993) e se perguntar: “quem sou eu (branco) para lhe falar assim, quem é ele (negro) para que eu lhe fale assim?”, o Cinema Negro já nasceu interrogativo, como na maiêutica de Bourdieu (1994) “a) por que ele disse isso de mim?; b) quem é ele para falar assim de mim?; c) quem sou eu para deixar que falem assim de mim?” Há também, e isso é fundamental, uma abertura epistemológica para que essa temática surja no cinema hoje: os negros estão ávidos para falar de si mesmos e a buscar espaços de representação em todas as esferas de poder.

No entanto, não basta que o negro conheça a técnica cinematográfica para que ele faça Cinema Negro, é imperativo que ele reconheça sua negritude como uma realidade discursiva. Portanto, uma vez dominando as técnicas do dispositivo e com um discurso ideológico pronto, o Cinema Negro pode se apresentar como tal, pois “o discurso supõe um emissor legítimo, dirigindo-se a um destinatário também legítimo e reconhecido” (BOURDIEU, 1994, p. 161). Ressalto aqui que falo do Cinema Negro Nacional, há cinemas negros sendo realizados nos mais diversos países onde a diáspora africana estendeu seus braços, e há um cinema negro feito no continente africano. No entanto, a realidade negra está diretamente ligada à cultura na qual ela está inserida. E cada país tem a sua dinâmica social e a sua maneira de tratar e retratar as pessoas negras, os cinemas negros são plurais porque retratam a complexidade de cada localidade. O cinema negro estadunidense, por exemplo, que tem no diretor Spike Lee um dos seus nomes mais expressivos, é capaz de produzir certos recortes que para eles soam normais, mas para nós são inaceitáveis. No filme *Destacamento Blood* (2020), por exemplo, muita gente se fixa na crítica que Lee faz ao racismo institucional estadunidense, que usa seus soldados negros como bucha de canhão, e perde de vista que o filme do Spike Lee retrata os vietnamitas de forma caricatural, rasa, jocosa e preconceituosa. O olhar de Lee sobre os estrangeiros em nada difere do olhar que os seus colegas brancos deram à mesma sociedade quando retrataram filmes de guerra naquele país. Quando fiz essa observação ao diretor Joel Zito Araújo, em uma conversa que tivemos, ele me respondeu sorrindo: “o Spike Lee é um estadunidense, o olhar desses caras é imperialista”. É inimaginável que um cineasta negro brasileiro faça um filme retratando os indígenas de forma estereotipada. Todas as vítimas do colonialismo e do imperialismo são nossos irmãos e irmãs de luta.

Por fim, faremos uma análise de como o negro, reivindicando o seu lugar de fala, saiu do estado de aporia e apatia e passou a falar. Para isso faremos uma análise comparativa entre os discursos dos filmes analisados.

3.2 Orfeu Negro e a sabotagem branca

Em 1956, Vinícius de Moraes levou a trupe do TEN para ocupar o palco mais sofisticado do Brasil, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, encenando, por dez dias, uma adaptação que o “Poetinha” fizera de Orfeu, um mito grego bastante conhecido no teatro clássico, cenografando a tragédia em uma favela carioca. *Orfeu da Conceição* não era um espetáculo qualquer, a montagem contava com a dramaturgia de Vinícius de Moraes, música de Tom Jobim, elenco do TEN e cenografia de Oscar Niemeyer. Orfeu deu uma grande contribuição para o enegrecimento do teatro brasileiro, lá estavam, entre outros, nomes como Léa Garcia, Ruth de Souza e Milton Gonçalves, nomes e rostos que passaram a fazer parte da história do audiovisual brasileiro.

Figura 37 - Vinícius de Moraes e o elenco do TEN (ensaio da peça *Orfeu da Conceição*).



Fonte: <https://revistausina.com/2015/01/12/orfeu-negro-quando-o-teatro-grego-subiu-a-favela-carioca/>

Em 1959, o francês Marcel Camus, encantado com a criativa novidade, decide adaptar a peça de Vinícius para o cinema. Com isso, o filme *Orfeu Negro* levou pela primeira vez às telas do cinema nacional um elenco inteiramente negro. Gravado no morro da Glória, *Orfeu Negro* fez bastante sucesso no exterior, alcançando um público de mais de 4 milhões de espectadores somente na França, foi a primeira vez que o mundo viu a imagem do Rio em *technicolor*, e Camus encheu a tela de um colorido alegre e cativante. A câmera do diretor só desce ao asfalto para mostrar o casamento do negro Orfeu com a negra Mira, e para mostrar os negros tomando conta da cidade num espetáculo de alegria e vibrante musicalidade durante um

desfile de carnaval. O filme ganhou a Palma de Ouro em Cannes, o Urso de Ouro em Berlim e, no ano seguinte, o *Oscar* de melhor filme estrangeiro.

No entanto, o filme foi mal recebido pela crítica e pela intelectualidade brasileira. A película, embora com roteirista e elenco nacional, foi escrita nas premiações internacionais como francesa, porque os diplomatas brasileiros não queriam que o mundo associasse a imagem do Brasil a negros e favela. Falando para o Museu da Imagem e do Som, no ano seguinte, Vinícius afirmou que

os capitalistas achavam que a gente fazia filme sobre os assuntos errados, que não tinha nada que mostrar favela, que devia fazer um filme bonitinho, [sobre] o Copacabana Palace e os ambientes bonitos daqui... Inclusive, as coisas precisam ser ditas porque as pessoas precisam saber delas mais tarde, o então embaixador em Paris, Embaixador Alves de Sousa, lutou fortemente contra o filme ser mandado para o Festival de Cannes porque era um filme sobre negros.

Figura 38 - Frame do filme Orfeu Negro. Orfeu e Eurídice brincam o carnaval.



Fonte: <https://www.boloji.com/articles/14621/black-orpheus-1959>

Figura 39 – Frame do filme. Garotinha dança enquanto o pequeno Orfeu toca.



Fonte: <https://www.boloji.com/articles/14621/black-orpheus-1959>

Mais que isso, era um filme sobre negros felizes. Por esse motivo, o filme foi tachado como um produto comercial que vendia o exotismo brasileiro aos europeus; Caetano Veloso, escrevendo para o *The New York Times*, chamou o filme de “macumba para turistas”. É incrível como a personagem interpretada nos palcos estadunidenses por Carmem Miranda, uma mulher branca de origem portuguesa que imitava uma baiana preta, cantando e dançando sambas, adornada por abacaxis e bananas, não foi apontada como exotismo para turista; ela era o Brasil ideal que o Brasil oficial queria que fosse visto: a brancura europeia como protagonista e os negros na “cozinha”⁴⁵, em segundo plano, tocando pandeiros. Por esse viés, Carmem, com seus balangandãs artificiais, vocalizava a democracia racial festiva e sorridente; é por isso que o legítimo carnaval de rua, no morro tornado Olimpo, e o largo sorriso negro de Orfeu, foram interpretados como uma macumba de mau agouro; coisa de preto. O diretor Cacá Diegues foi ainda mais longe:

o filme Orfeu Negro enveredava por visão exótica e turística da cidade, o que traía o sentido da peça e passava muito longe das suas fundadoras e fundamentais qualidades. Saí do cinema sentindo-me pessoalmente ofendido. Passei então a sonhar com o filme que veio a se tornar o meu Orfeu, realizado 40 anos depois. Nosso Orfeu não era, portanto, nem de longe um *remake* do Orfeu Negro de Camus, mas sim um novo filme baseado na mesma peça.

E o que fez Cacá de diferente? Ele criou uma favela *fake*, misturou o elenco com negros e brancos, colocou revólver na mão de adolescentes e deu ordem para todo mundo atirar: “ação!” Cacá transformou uma história de amor em um tiroteio, somente porque a história se passava numa favela e para o diretor branco e de classe média, a realidade da favela é tiro, porrada e bomba e negro não é outra coisa senão um grupo de sujeitos que vivem para matar

⁴⁵ A “cozinha” é o termo usado para se referir ao conjunto formado por bateria (percussão) e contrabaixo. Fonte: [A cozinha da música \(belas.art.br\)](http://belas.art.br)

uns aos outros. Cacá ainda tirou a palavra “negro” do título do filme, porque pra ele, que é branco, isso deveria ser apenas um detalhe. Outro detalhe é que nenhuma das críticas feitas ao filme de Camus partiu da favela ou dos favelados, eram somente os burgueses da zona sul a reclamarem de um Rio filmado de cima, colocando os pretos num Olimpo imaginário. Acusaram Camus de fazer um filme sem autenticidade, de ter um olhar estrangeiro sobre a nossa realidade, sem compreendê-la. Acusaram Camus de não ter feito o filme que Cacá faria, com pretos atirando em pretos. Segundo o filósofo negro Silvio Almeida (2001), o racismo estrutural se esconde em regras, normas, doutrinas e diretrizes que são formuladas para que uma raça se sobreponha a outra, criando uma hierarquização racial no país. O cinema não fugiu a esse ordenamento social; porém, como toda a estrutura social, o cinema está a assistir suas normas serem contestadas e não tem como conter o surgimento cada vez maior de um protagonismo negro. É inegável que as críticas que fizeram ao filme de Camus nada mais eram do que uma disputa com forte sentido ideológico:

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo a expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema também é o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala. (BERNADET, 1980. pg. 10).

O cinema negro brasileiro poderia ter nascido aí, com o belo filme de Camus, mas só veio surgir uma década depois, com o filme *Alma no Olho* (1973), do diretor Zózimo Bulbul, que escreveu, dirigiu e encenou esse curta seminal, uma espécie de cine/teatro, onde Bulbul performa um monólogo sem voz, onde um negro cercado de branco por todos os lados encontra forças para romper as algemas alvas que o aprisionavam. A partir daí, liberto dos grilhões, nasce o cinema negro no país; não surgira antes, a partir do filme do Camus, porque ao negro estava reservado no cinema o mesmo papel que lhe reservavam na sociedade: o da subalternidade, do servilismo, do banditismo e dos estereótipos desumanizadores. Portanto, o cinema negro é resultado de luta, de conquista de espaço de poder, de tomada de posição e, sobretudo, de (re)construção da imagem de pretos e pardos, de pretas e pardas, que agora passam a falar com suas próprias vozes.

3.3 Exu abre os caminhos

Os primeiros rascunhos do negro estereotipado no cinema surgiram no filme seminal *O Nascimento de uma Nação*, de DW Griffith (1915), que não por acaso exaltava a organização supremacista Ku Klux Klan, ali já surgia o negro festivo e idiotizado e foi ali que nasceu o personagem que sobrevive até hoje no imaginário das pessoas, o negro tarado, representado por uma figura de *blackface* que corria, sorrindo sadicamente como um animal pervertido e horrendo, atrás de uma mocinha branca indefesa que preferiu se atirar de um penhasco, espatifando-se sobre o rochedo, do que ser violada por aquele animal monstruoso. O mito do “negão pauzudo” é mais uma malandragem retórica que incute na cabeça das pessoas não-negras que estes sujeitos são superdotados, e como esse “homem pênis” é perigoso, delinquente e tarado por natureza, qualquer sexo feito com ele, mesmo que consensual, é um ato violento, porque seu horrendo gigantismo é monstruoso. O tarado do filme do Griffith vai surgir em diversas outras produções. Ele reaparece, por exemplo, no filme brasileiro *Bonitinha, mas Ordinária* (1963), onde Ritinha (Lucélia Santos), a jovem personagem branca, menina casta e de boa família, acaba sendo emboscada e estuprada por cinco homens negros de dorso nu, debaixo de chuva; enquanto é violada violentamente, a mocinha “xinga” seus agressores de negros, reiteradamente (“neeeegro!”). O filme só tem personagens brancos, mas para a cena do estupro os personagens bestiais tinham que ser negros. A cena reforça o caráter animalesco do homem negro e ao mesmo tempo cristaliza a imagem da branquitude relacionada à pureza, à fragilidade, ao pudor e à inocência. A tara pelo negro tarado se converteu em um fetiche para o cinema dos brancos, e ela é também uma forma de se livrar de uma culpa, atirando-a no outro, porque é mais do que sabido que as mulheres negras é que eram estupradas pelos senhores da Casa Grande e ainda são as mulheres negras, em seus trabalhos domésticos, que são estupradas por seus patrões e senhorzinhos nos quatinhos de empregada. Não é por ingenuidade que o cinema branco prefere essa versão, ou melhor, essa inversão. O estupro sempre foi usado como arma de guerra pelos europeus, era prática recorrente em todas as colônias; mas o cinema branco limpa a barra dessa gente barra pesada com esse arranjo retórico.

Figura 40 - Lucélia Santos (Frame do filme *Bonitinha, mas ordinária*).



Como já dissemos no início deste trabalho, no Brasil, as pessoas negras foram submetidas a diversas armadilhas psicológicas criadas para destruir a sua autoestima e desestruturar a sua saúde mental. O cinema contribuiu, e muito, para fortalecer essa imagem negativa e deletéria das pessoas não-brancas. No cinema feito pelos brancos, enquanto os personagens brancos são representados por arquétipos, os negros são representados por estereótipos. Os brancos se representam no cinema revestidos de uma subjetividade, com profundidade e complexidade psicológica, eles interpretam personagens que permeiam o inconsciente coletivo, são heróis e anti-heróis, velhos sábios, mentores, guardiões, arautos etc., como bem foi explicado por Joseph Campbell (1989) e Christopher Vogler (2015). Os personagens são construídos de forma tal que sentimos por eles empatia, porque eles, os personagens, são revestidos de uma biografia, de uma história, eles evoluem ao longo da trama, percorrem uma jornada, têm objetivos e lutam por um ideal. No entanto, as pessoas negras são representadas de forma objetificada, irreal e artificial, representam personagens rasos, laterais, geralmente sem família, sem um ideal de vida definido, sem um propósito, figuram na trama como objetos cenográficos, mudos, de poucos gestos e poucos movimentos, ou então, são caricaturados demasiadamente espalhafatosos e gesticulantes, os estereótipos mais recorrentes são a Nega Maluca, o Crioulo Doido, o Jim Crow, a Mulata Boazuda, o Negro Místico, a Empregadinha Fogosa, Intrometida e/ou Insolente, o Zé Pequeno etc.

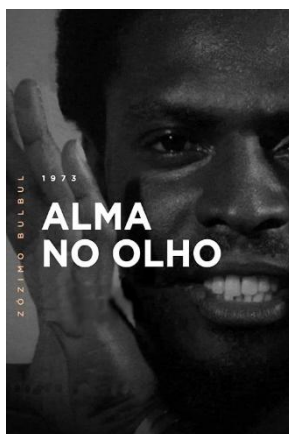
No Cinema Negro, por outro lado, os personagens negros são humanizados, têm uma biografia, são criaturas arquetípicas, têm famílias, sonhos, amam, sentem prazer e desejo, almejam objetivos, lutam, evoluem e triunfam. Esse é o cinema feito por cineastas como Joel Zito Araújo, Everlane Moraes, Jefferson De, Viviane Ferreira entre outros e outras e essa nova forma de narrar as identidades surge com o cineasta Zózimo Bulbul. Zózimo foi registrado como Jorge da Silva, Bulbul é uma palavra em swahili que significa rouxinol. O apelido foi dado a Zózimo pelo então embaixador da Etiópia em Washington, na ocasião de uma feijoada oferecida por sua mãe ao diplomata africano quando esteve de passagem pelo Brasil. A adoção

de um sobrenome africano em lugar do Silva é uma subversão de identidade e uma busca pela identificação com as suas origens no continente negro. Bulbul, foi ator de teatro e de televisão, e trabalhou ainda como cenógrafo, produtor e assistente de montagem. Sua carreira como ator de cinema começa em 1962 no curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, e é um dos filmes que fazem parte do projeto cinematográfico *Cinco Vezes Favela*. Em 1963 ele atuou em *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, onde foi também assistente de cenografia, no ano seguinte, estava ao lado de Milton Gonçalves em *Grande Sertão*, dirigido por Geraldo e Renato Santos Pereira. Em 1966 atuou em *O Homem Nu*, de Roberto Santos e em *El Justiceiro*, de Nelson Pereira dos Santos. Em 1967, Zózimo foi ator em *Proezas do Satanás na Terra do Leva-e-Traz*, de Paulo Gil Soares, *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman e *O Engano*, de Márcio Fiorani. Em seguida, foi assistente de montagem de vários outros filmes importantes do cinema nacional. No teatro, venceu o prêmio de ator revelação em 1962 pela atuação em *Bonitinha, mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues; atuou também em *Orfeu Negro* (1964), *Um Gosto de Mel* (1965), *Memória de Um Sargento de Milícias* (1966). No ano de 1967, escreveu, dirigiu e produziu a peça *A Canção do Negro Amor*, proibida pela censura. Em 1969, chegava à televisão na novela *Vidas em Conflito* (TV Excelsior), que abordava o racismo por meio de uma relação multirracial entre Zózimo e Leila Diniz. Em 1970, voltou a ser Jorge, encarnando um personagem negro, intelectual e de classe média no filme *Compasso de Espera*, do diretor de Teatro Antunes Filho, filme que seria censurado e só liberado quase cinco anos depois. E foi aproveitando as sobras dos roles deste filme que Zózimo Bulbul dirigiu o seu curta-metragem paradigmático *A Alma no Olho*, inspirado na arte político/revolucionária dos Panteras Negras estadunidenses, que exigiam o Poder Para o Povo Preto. *Alma no Olho* é um cinema *performance*, um filme onde apenas o corpo fala e, nele, com seu expressivo corpo negro descrevendo afrografias, Zózimo rompe os grilhões que lhe aprisionam e lança o grito libertador: nós queremos, podemos e vamos fazer cinema! Zózimo sabia que a direção de cinema era um lugar de poder e de produção de identidade e que a pessoa negra teria que ocupar aquele campo para discursar a partir do seu lugar de compreensão e apreensão do mundo. Foi com essa mentalidade que esse visionário revolucionário se tornou o pioneiro do cinema negro no país. Além de *Alma no Olho*, Bulbul dirigiu outros cinco filmes documentais: *Artesanato do Samba* (1974, co-direção com Vera de Figueiredo), *Músicos Brasileiros em Paris* (1976), média metragem realizado para a televisão francesa, *Dia de Alforria?* (1980) e *Pequena África* (2001). Em 1988 ele dirigiu o seu único longa-metragem, *Abolição*.

Zózimo é fruto de um movimento intelectual e artístico que luta pela reconstrução da identidade das pessoas negras e que remonta ao início do século XX. Se nas décadas anterior a

luta era contra o mito da democracia racial, a busca por espaço de representação e afirmação de identidade, nas décadas de 70 e 80, já no efervescer dos movimentos de independência dos países africanos, a militância negra nacional buscava novas abordagens étnicas e étnicas para expressasse a arte a cultura negras, introduzindo uma pedagogia de terreiros e de quilombos, formando coletivos e fortalecendo-se como um grupo coeso e unido. É o tempo dos bailes *blacks*, do *samba funk* e da chegada do movimento *hip hop*. As pessoas negras, entravam, definitivamente, em um caminho sem volta: a reconstrução da imagem das pessoas negras iria ser buscada nas mais diversas frentes, com pessoas negras ocupando os mais diversos espaços de representação e de poder.

Figura 41 - Cartaz.



Antes dessa abertura exuística promovida por Zózimo Bulbul, alguns cineastas brancos já haviam tentado representar as pessoas negras de forma menos caricatural, mas ainda era o branco com seu olhar paternal e hierarquicamente racializado. Nos anos 60, os cineastas cinemanovistas mostravam interesse em construir um cinema com protagonismo negro, nesse período foram realizados diversos filmes de assunto negro, e abriram-se as portas para o surgimento de atores e atrizes negros que se tornariam fundamentais para a construção do cinema negro de fato, uma década depois. O Cinema Novo chegou a retratar de certa forma o racismo nosso de cada dia, tratando de casamentos interracialis, da religiosidade afro-brasileira e das negras favelas, dando visibilidade para histórias protagonizadas por negros, mas ainda assim o negro surgia como representação. Quando escreveu e dirigiu *Barravento* (1962), Glauber Rocha representou os negros a partir de seus corpos, em uma evidente fetichização. À época, em carta escrita a um amigo e crítico de cinema, Glauber classificava os seus personagens como negros reais, em seu estado “primitivo”, a palavra primitivo foi escolhida pelo cineasta com muito cuidado, claro. Ainda no letreiro inicial de *Barravento*, Glauber diz:

No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de ‘xaréu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino (...) (ROCHA, 1962)

Como se vê, o olhar de Glauber não enxerga o que os negros veem, ou não quer enxergar. Glauber acredita que a religião das pessoas negras os aliena e os imobiliza, o negro deve, portanto, abdicar de sua negritude para se tornar um ser revolucionário, Glauber descreve seus personagens negros como musculosos “miseráveis, analfabetos, escravos, corajosos para enfrentar o mar bravio, mas covardes para defender os direitos do trabalhador (...)”. Glauber infantiliza aquelas pessoas adultas, classifica-as como ingênuas e alienadas, escravizadas não pelos brancos, mas, antes, pela sua própria religião. Glauber Rocha, em *Barravento*, parece demonstrar um profundo respeito pela cultura negra em seu aspecto “primitivo”, mostrando com detalhes os corpos performáticos e brincantes, os corpos musculosos que trabalham, os pés e as cadeiras que sambam, a negra nua. O negro visto de fora, no filme de Glauber, a partir seu corpo, parece uma criatura interessante, mas o que ele pensa e sente é condenável, são pessoas que nasceram para a brincadeira e para o trabalho, mas não para a luta política revolucionária; como se vê, um olhar paternalista e hierarquizado. Não podemos nos esquecer que, muitas vezes, mostrar também é uma forma de esconder, porque mostra-se apenas aquilo que se quer que seja visto. A negação do negro se dá por diversos mecanismos silenciosos e sutis. Essas sutilezas se reportaram aos produtores de cultura que reproduzem simulacros e simulações e falseiam a realidade. Assim, o racismo no cinema, menos ostensivo porque dissimulado, se apresenta como forma de dominação simbólica.

Figura 42 – Firmino (Antônio Pitanga), como um boneco de ventríloquo, reverbera a voz do Ocidente contra as tradições africanas.



Fonte: <https://carloslohse.blogspot.com/2014/08/resenha-de-filme-barravento-de-glauber.html>

Em 1973, o diretor Antunes Filho lança o filme *Compasso de Espera*, tirando o negro da senzala e da favela e mostrando-o como um personagem urbano e de classe média, uma ousada inovação. O negro Jorge, interpretado por Zózimo Bulbul, era um publicitário bem sucedido que frequentava com desenvoltura e elegante eloquência os círculos sociais cariocas. O jovem de sorriso fácil e aberto causou uma certa apreensão na sociedade quando passou a namorar uma jovem branca. Em uma cena do filme, o casal interracial está namorando na praia quando um grupo de brancos os “flagra” e aí se deflagra uma cena de racismo explícito, o casal é hostilizado pelos racistas e é obrigado a se retirar às pressas do local para não serem linchados. Ali, o mito da democracia racial, apregoado por Gilberto Freyre, a farsa da miscigenação consensual e sensual tão propalada pelos falseadores da história, é expulsa aos gritos (‘que pouca vergonha!’) e sob ameaça de porrada. Na cena final do filme, Jorge caminha por uma rua escura, quando é alertado por um transeunte que há um buraco logo ali na frente, é um sutil sinal de alerta, é como se o diretor nos deixasse um aviso velado, senão tomar cuidado e não manter os olhos sempre abertos, mais cedo ou mais tarde Jorge vai acabar sendo tragado pelos abismos raciais que aparecerão em seu caminho. Como se pode imaginar, o filme não teve um final feliz para os pombinhos. Mas Zózimo já estava lá, um ator pronto, preparado, forjado no set de filmagem, no compasso de espera para saltar os buracos que aparecerem em seu caminho. Foi nesse mesmo ano que Bulbul estreou como diretor, onde deixou evidente que o negro podia falar de si mesmo e por si mesmo, e que agora essa era uma viagem sem volta, buracos e pedras no caminho não seriam suficientes para deter o curso da história que se iniciava.

Portanto, como um Exu, foi o ator e diretor Zózimo Bulbul quem abriu os caminhos para o surgimento de um cinema protagonizado por negros e negras. O seu curta seminal, *Alma*

no Olho, é como um olho d'água, uma nascente que aflora na terra e escorre livre rasgando caminhos, formando regatos, córregos, rios e cachoeiras. *Alma no Olho* é a alma negra, liberta, vista pelo olho mágico do cinema. Zózimo, podemos dizer, acabou por fazer escola, ainda na década de 70 do século XX, o Cinema Negro começou a ser construído, com alguns cineastas negros, como Antônio Pitanga e Quim Negro realizando os seus primeiros curtas-metragens. E em 1975, Waldyr Onofre dirigiu o seu primeiro longa-metragem, produzido por Nelson Pereira dos Santos, chamado *As Aventuras Amorosas de um Pedreiro*, inaugurando um novo tempo. Onofre surgiu no teatro, ainda nos anos 60, no Centro Popular de Cultura – CPC – uma escola para muitos cineastas brasileiros, Onofre foi ator, assistente de direção e diretor de elenco em algumas montagens dirigidas por Nelson Pereira dos Santos, foi ator, inclusive no longa *Cinco Vezes Favela* (1962). Antônio Pitanga, que já figurava como um dos principais atores do Cinema Novo e que teve uma atuação magistral em *Barravento*, fez sua estreia na direção de um longa-metragem em 1978, *Na Boca do Mundo*. E em 1979, Quim Negro, estreava o seu segundo curta-metragem, *Um Crioulo Brasileiro*. Nesse Cinema Negro que nascia, das mãos dos negros, a história e a cultura do negro ganhavam destaque, falava-se também das questões sociais, as relações entre negros e brancos, a valorização das religiões africanas, da fala e do gingado do corpo negro.

Figura 43 – Cartaz.



3.4 Dos Manifestos

No início dos anos 90, o governo do presidente Fernando Collor de Mello acabou com a indústria cinematográfica nacional, fechando a Embrafilme, empresa estatal responsável por

patrocinar a produção e auxiliar na distribuição de filmes nacionais, obrigando o país a viver um grande hiato, pouquíssimos filmes foram produzidos naquela década, e ainda assim, essas produções do chamado cinema de retomada buscavam entreter o grande público e fugia da concepção de denúncia, crítica social e contestação que caracterizou o Cinema Novo; e esse cinema era majoritariamente de temática branca (STAM, 2008) com filmes como *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, (1995) e *Abril Despedaçado* (Walter Sales, 1998). Nesse período, as novelas e os programas televisivos enchiam as telas de gente branca, as crianças queriam ser loiras como as Paquitas ou como a apresentadora Angélica. Na publicidade, a pessoa negra praticamente não existia, quando aparecia era exercendo funções subalternas, no manjado papel de empregada doméstica, dançarina, músico ou esportista. Essa sub-representação das pessoas negras começa a ser questionada por um grupo de realizadores como Jeferson De, Ari Candido, Daniel Santiago, Noel Carvalho dos Santos, Luiz Paulo Lima, Lilian Solá Santiago e Billy Castilho. Em 1999, Jeferson De e Daniel Santiago organizaram o 1º Encontro de Realizadores e Técnicos Negros, no Museu da Imagem e do Som (SP). E a coisa ganhou corpo. No ano seguinte, o jovem negro Jeferson De, então estudante de cinema na Universidade de São Paulo (USP), juntamente com um coletivo de realizadores negros, lança o Manifesto Dogma Feijoada.

No dia 17 de agosto de 2000, o jornal Folha de São Paulo noticiava que o Dogma Feijoada prometia ser uma das atrações do 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, ao propor o debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro, tema novo na programação do evento, que já havia exibido, em 1997, na seção Foco, obras de cineastas negros de vários países. Assim, o manifesto Gênese do Cinema Negro Brasileiro (...) foi lido e debatido em uma das sessões do festival (CARVALHO, 2018, p. 05).

Esse foi o marco inaugural dessa retomada e que contribuiu para uma discussão acadêmica sobre o cinema negro nacional contemporâneo, uma vez que pouco se produziu sobre o assunto no Brasil, a despeito das obras de Noel dos Santos Carvalho (2005, 2014), Pedro Vinicius Lopera (2007), Robert Stam (2008), Mahomed Bamba (2012) e Teresa Cristina (2016). O Manifesto Dogma Feijoada, Gênese do Cinema Negro Brasileiro, apontava sete diretrizes para que uma produção se encaixasse dentro dessa configuração, a saber: o filme tem que ser dirigido por um realizador negro brasileiro, o protagonista deve ser negro, a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira, o filme tem que ter um cronograma exequível e não podem apresentar personagens negros de forma estereotipada, o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro, super heróis ou bandidos devem ser evitados (DE, 2005). Claro que as diretrizes deste manifesto não devem ser seguidas à risca e passo-a-passo, mas elas apontam um caminho. A nova geração de realizadores e realizadoras negras já têm, a partir daí,

um norte a ser seguido. Uma análise feita desde a retomada do cinema brasileiro, de 1994 até o ano 2000, um pouco mais de 100 longas-metragens foram produzidos no país, nenhum deles, porém, tinha um negro como diretor ou roteirista.

Em 2003, inicia-se o governo democrático e popular encabeçado pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva. Nesse período, a cultura popular brasileira ganha protagonismo. O Ministério da Cultura lança diversos Pontos de Cultura em todos os estados da federação e as verbas públicas destinadas à cultura começam a ser descentralizadas, deixando de ter um foco preferencial no chamado eixo Rio-São Paulo como ocorria em tempos pretéritos. Durante esse período, a revolução tecnológica tornou os equipamentos digitais mais leves e mais baratos. A produção de um longa-metragem continua sendo bastante dispendiosa, mas os novos realizadores, com suas câmeras digitais, já podem fazer experimentações em filmes curtos e/ou documentais e, assim, vão ganhando experiência. O cinema, finalmente, se tornaria uma forma de arte mais acessível. Porém, ainda há um longo caminho a percorrer. O mais importante é que os novos cineastas estão empenhados em construir uma linguagem negra autêntica e uma imagem negra não estereotipada, estão estudando e se aperfeiçoando na arte cinematográfica e o próximo passo é buscar financiamento público, não é fácil para um jovem negro captar recurso junto a uma iniciativa privada hegemonicamente branca e excludente. Os negros que conseguiram fama e dinheiro não costumam investir em cultura. Em 2000, durante o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, Jeferson De alertava que o cineasta negro estadunidense, Spike Lee, quando precisou de verba para filmar “Malcom X, ele ligou para o Michael Jordan. Se eu ligar pro Vampeta pedindo dinheiro para completar o meu curta, eu duvido que ele vá dar algum”. Em 2001, durante o V Festival de Cinema do Recife, surge um novo manifesto, dessa vez assinado por nomes tarimbados no cinema e na televisão nacional, são atores e diretores negros como Joel Zito Araújo, Léa Garcia, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Zózimo Bulbul, Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Antônio Pompeu, Luiz Antônio Pilar e Thalma de Freitas. O grupo deu ao texto o nome de Manifesto de Recife. O documento exigia o fim da marginalização dos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros. E reivindicavam a “criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil”, além da ampliação do mercado do mercado de trabalho para as pessoas negras nas mais amplas frentes da produção audiovisual, isso seria fundamental para a construção de uma nova narrativa sobre as pessoas negras, abrindo espaço para uma nova estética, valorizando a pluralidade e a diversidade étnica nacional, além de incentivar e valorizar as singularidades regionais.

O Manifesto de Recife deixava claro que nenhuma pessoa lúcida iria acreditar que a iniciativa privada iria tomar, por conta própria, a iniciativa de abrir mais espaços na publicidade, no cinema e na televisão para a inclusão de corpos negros. Neste mesmo evento, o cineasta Joel Zito Araújo exibiu o seu longa-metragem *A Negação do Brasil*, baseado em um livro homônimo escrito por ele mesmo. O Filme mostra como negros e negras foram tratados de forma cruel e estereotipada nas telenovelas brasileiras em um período que ia de 1963 até o ano de 1997. O Manifesto do Recife aponta que a formação técnica dos cineastas negros é fundamental para que eles se tornem aptos a discursar.

3.5 O cinema negro de Joel Zito Araújo

Contra a negação, conta a negra ação
(Lelê Teles)

Apontado como o grande mestre do cinema negro nacional da atualidade, e atualmente vivendo em Cabo Verde, Joel Zito Araújo é o realizador com a maior filmografia do cinema negro nacional e nome de grande prestígio internacional, sobretudo no continente africano. É diretor, escritor, pesquisador e roteirista. Nasceu em 1954, na cidade mineira de Nanuque, formou-se em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da USP e fez pós-doutorado no departamento de antropologia da *University of Texas*, em Austin (EU). Começou a carreira dirigindo curtas e médias-metragens até que em 1999 dirigiu seu primeiro longa-metragem documental, *O Efêmero Estado, União de Jeová*, sobre o drama de Udelino Matos que, nos anos 50, tentou formar um estado camponês com uma população de maioria negra, no norte do Espírito Santo.

Em 2001 lançou *A Negação do Brasil*, documentário realizado com acurada e exaustiva pesquisa sobre a presença de pessoas negras nas telenovelas brasileiras. *A Negação do Brasil* mostra que, por décadas, as telenovelas brasileiras não retratam fielmente a composição racial do Brasil, reforçando estereótipos e afirmando preconceitos. O filme conta com depoimentos de atores e atrizes que exprimem seu descontentamento com os papéis aos quais foram submetidos, mas ressaltam que souberam ocupar o espaço com seu talento e abriram caminho para suas próprias carreiras e para as gerações futuras. O trabalho mostra que das 98 novelas produzidas pela Rede Globo, apenas em 29 o número de atores negros contratados ultrapassou a marca de 10% do total do elenco; as imagens predominantes em todas elas carregam, como sub-texto, o elogio dos traços brancos como o ideal de beleza para todos os brasileiros; em poucas novelas os atores negros interpretam os papéis principais, como protagonistas ou

antagonistas. De modo geral, às pessoas negras estão reservados papéis subalternos e laterais, restritos na maioria das vezes ao ambiente laboral doméstico.

As Filhas do Vento (2004) é o seu primeiro longa ficcional e ganhou 8 prêmios no Festival de Gramado, entre eles o de melhor filme, pela crítica, e melhor diretor, ator e atriz. Na Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), foi escolhido o melhor filme pelo público. *As Filhas do Vento* também foi exibido em festivais na França, na África do Sul e em Camarões. O filme conta com um elenco de peso, figuras icônicas do cinema negro como Zezé Mota, Isabel Filardis, Milton Gonçalves, Léa Garcia, Ruth de Souza, Taís Araújo, Rocco Pitanga, Maria Ceïça, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul.

Figura 44 - Livro de Joel Zito, cartazes dos filmes.



Filmografia de Joel Zito Araújo – Direção

MEMÓRIAS DE CLASSE	1989	Média-metragem
ALMA NEGRA DA CIDADE	1990	Média-metragem
SÃO PAULO ABRAÇA MANDELA	1991	Média-metragem
ALMERINDA, UMA MULHER DE TRINTA	1991	Média-metragem
RETRATO EM PRETO E BRANCO	1993	Média-metragem
EU, MULHER NEGRA	1994	Média-metragem
ONDAS BRANCAS NAS PUPILAS NEGRAS	1995	Média-metragem
A EXCEÇÃO E A REGRA	1997	Média-metragem

O EFÊMERO ESTADO UNIÃO DE JEOVÁ	1999	Televisão
A NEGAÇÃO DO BRASIL	2000	Longa-metragem
VISTA A MINHA PELE	2003	Curta-metragem
AS FILHAS DO VENTO	2004	Longa-metragem
CINDERELAS, LOBOS E UM PRÍNCIPE ENCANTADO	2009	Longa-metragem
RAÇA	2013	
MEU AMIGO FELA	2019	Longa-metragem
O PAI DA RITA	2022	Longa-metragem
PCC: PODER SECRETO	2022	Longa-metragem

Roteirista

Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado	2009
As Filhas do Vento	2004
A negação do Brasil	2000
Memórias de Classe	1989

3.6 Jeferson De

Um dos idealizadores do Dogma Feijoada, Jeferson De nasceu em 1968, em Taubaté (SP), e é formado em cinema pela USP, onde foi Bolsista pela FAPESP quando realizou a pesquisa “Diretores Cinematográficos Negros”. Dirigiu curtas premiados, como *Distraída pra Morte* (2001), *Carolina* (2003), *Narciso RAP* (2005) e *Jonas Só Mais Um* (2007). É autor do livro *Dogma Feijoada e o Cinema Negro Brasileiro* (2005). Estreou como diretor de longas-metragens com o filme *Bróder* (2011), selecionado para o 60º Festival de Berlim. *Bróder* recebeu o prêmio de melhor filme pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), além de 11 indicações no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Lançou o seu segundo longa-

metragem, *O Amuleto*, em 2015 e no ano seguinte lançou o seu terceiro longa, *Correndo Atrás*. De ainda lançou mais dois longas e tocou diversos projetos na televisão, como editor, finalizador, produtor e diretor de séries na MTV, TV Globo, Multishow e SBT. Em 2013 dirigiu 26 episódios da série *Pedro & Bianca*, exibidos pela TV Cultura e premiada com o EMY Kids Awards e com o *Prix Jeuneusse Iberoamericano*. Também dirigiu a sexta temporada do *Conexões Urbanas*, no canal a cabo Multishow. Jeferson De também dirigiu a série *Condomínio Jaqueline* (Fox-TV Cultura) e foi apresentador do programa *Mais Direitos, Mais Humanos* (TV Brasil). Ainda foi produtor dos programas *Brasil Total* e *Central da Periferia* (TV Globo). Em 2022 dirige a série *Escola de Gênios* (MIXER-Gloob).

Figura 45 - Frames de filmes de Jeferson De.

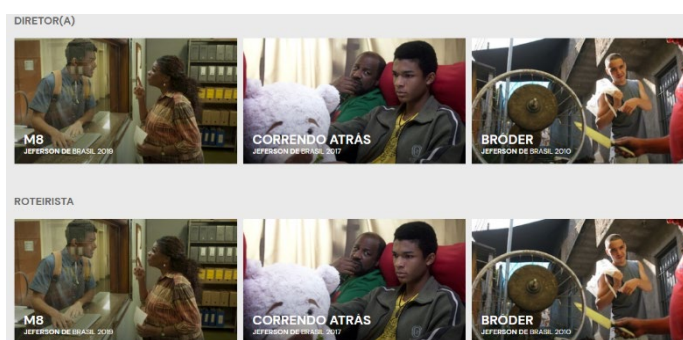


Figura 46 - Jeferson De (site B_arco).



Filmografia de Jeferson De - Diretor

GÊNESIS 22	1999	curta-metragem
DISTRAÍDA PARA A MORTE	2001	curta-metragem
CAROLINA	2003	curta-metragem
NARCISO RAP	2005	curta-metragem

BRÓDER	2010	Longa-metragem
CELULARES	2013	curta-metragem
O AMULETO	2014	Longa-metragem
M8 – QUANDO A MORTE SOCORRE A VIDA	2018	Longa-metragem
CORRENDO ATRÁS	2018	Longa-metragem
DOUTOR GAMA	2021	Longa-metragem

Roteirista

DISTRAÍDA PARA A MORTE	2001	curta-metragem
CAROLINA	2003	curta-metragem
NARCISO RAP	2005	curta-metragem
BRÓDER	2010	Longa-metragem
CELULARES	2013	curta-metragem
O AMULETO	2014	Longa-metragem
M8 – QUANDO A MORTE SOCORRE A VIDA	2018	Longa-metragem
CORRENDO ATRÁS	2018	Longa-metragem
DOUTOR GAMA	2021	Longa-metragem

Montador

DISTRAÍDA PARA A MORTE	2001	curta-metragem
CAROLINA	2003	curta-metragem
BRÓDER	2010	Longa-metragem

O AMULETO	2014	Longa-metragem
CORRENDO ATRÁS	2018	Longa-metragem

3.7 Lázaro Ramos

Lázaro Ramos, nasceu na Bahia, é ator, escritor e apresentador. Tem formação em teatro e participou do Bando de Teatro do Olodum, em Salvador, nos anos 90. É um dos principais atores negros de sua geração e um rosto bastante conhecido na televisão; foi protagonista de novelas na Rede Globo e indicado ao *Emmy*, em 2007, por seu papel como Foguinho na novela *Cobras e Lagartos*. Um dos seus papéis de maior destaque no cinema foi no filme *Madame Satã* (2002). É um homem negro de sucesso casado com uma mulher negra, a também atriz Taís Araújo. O casal é uma inspiração para as famílias negras brasileiras. É apresentador do programa *Espelho*, no Canal Brasil, desde 2006, por onde passaram grandes personalidades negras da arte, da cultura e da intelectualidade. Foi nomeado embaixador da UNICEF⁴⁶, em 2009. Em 2020, estreou como diretor com o longa-metragem *Medida Provisória*, com o qual conquistou prêmios nacionais e internacionais. Em 2021, assinou contrato com a *Amazon Studios* para desenvolvimento de projetos.

Figura 47 – Cartaz do filme

⁴⁶ Fundo das Nações Unidas para a Infância.



CAPÍTULO 4 - DO CINEMA NEGRA

4.1 - De onde falo o que eu falo?

Apesar de ter sido deixada tradicionalmente nas mãos das mulheres, a reflexão sobre gênero, na verdade, trata de uma estrutura de relações e, portanto, diz respeito a todos (Rita Segato).

Por que falo de um cinema negro e de um cinema negra? Porque, neste momento, estou a falar sobre o cinema como um campo de disputa pela construção de identidades de pessoas racializadas que procuram, por meio de uma nova narrativa sobre si mesmas, se livrar do fantasma da colonialidade do poder que lhes impõe, como destino, lugares de subalternidade, subserviência e desumanidade. O patriarcado ocidental foi erguido para assegurar a supremacia do macho branco. E a estrutura hierárquica implantada pelo colonizador, não nos esqueçamos, além do recorte de raça, traz também a segregação social por gênero, que define quais lugares homens e mulheres podem ocupar. Não podemos, contudo, afirmar que os homens negros desfrutam dos privilégios que são negados às mulheres negras, porque os homens brancos não dividem seus privilégios com os homens não-brancos, mesmo porque, à rigor, aos olhos claros dos homens brancos, como afirmou Fanon, “o homem negro não é um homem, é um homem negro”. Ao homem branco estão reservados os postos de comando e de poder, aos homens negros estão abertas as portas das cadeias e dos elevadores de serviço. Ora, sabemos todos que a negritão é o significante que dá um significado social ao homem negro, e não a sua masculinidade; porém, vivendo em uma sociedade que se estrutura a partir de um patriarcado de alta intensidade, há algumas armadilhas que ainda prendem o homem negro e o faz repetir certos comportamentos tóxicos sobre as mulheres. A desvalorização do *imput* feminino tem sido reproduzida pelo homem negro com sérias consequências às mulheres negras, um dos traços mais visíveis deste comportamento se traduz na solidão da mulher negra e na grande proporção de mães solo⁴⁷ abandonadas por seus parceiros que, por este comportamento, parecem ter com elas uma abjeta relação de objeto, negando-lhes o afeto. Lélia Gonzalez reflete sobre esse aspecto, demonstrando compreensão do fenômeno, mas não condescendência:

mesmo da existência de organizações do movimento de mulheres se reuniam para discutir o seu cotidiano, marcado, por um lado, pela discriminação racial e, por outro, pelo machismo não só dos homens brancos, mas dos próprios negros. E não deixavam de reconhecer o caráter mais acentuado do machismo negro, uma vez que este se articula com mecanismos compensatórios que são efeitos diretos da opressão racial

⁴⁷ Segundo a pesquisa do Instituto Brasileiro de Economia, da Fundação Getúlio Vargas (FGV), o número de mães solo no Brasil aumentou na última década. Entre 2012 e 2022, esse número cresceu 1,7 milhão, **sendo 90% de mães negras**. Fonte: Pesquisa aponta que 90% das mulheres que se tornaram mães solo no Brasil, nos últimos dez anos, são negras - Mundo Negro Acessado em 19/09/2023.

(afinal, qual a mulher negra que não passou pela experiência de ver o filho, o irmão, o companheiro, o namorado, o amigo etc. passarem pela humilhação da suspeição policial, por exemplo?). Nesse sentido, o feminismo negro possui sua diferença específica em face do ocidental: a solidariedade, fundada numa experiência histórica comum. (GONZALEZ, 2020 p.86).

Assim, ao reproduzir, acriticamente, essa performatividade de gênero (BUTLER, 2015), o homem negro parece querer se refestelar com as migalhas do banquete patriarcal para o qual ele sequer foi convidado. Vejamos a questão do sufrágio, que assegura poder; o voto era um direito exclusivamente masculino, tanto votar quanto ser votado. Logo, pensariam os mais apressados, o homem negro estava contemplado nesse privilégio. No entanto, aos analfabetos era proibido o voto⁴⁸, e aos negros lhes foi negado o direito à educação⁴⁹, logo, o negro nem votava nem podia ser votado. O primeiro partido negro fundado no Brasil, nos anos 30, pela Frente Negra Brasileira⁵⁰, não deixou de enxergar rapidamente essa contradição: os homens negros poderiam até fundar um partido, mas como conseguir votos suficientes para se elegerem? Foi então que a Frente passou a investir na garantia de escolaridade para as pessoas negras como forma de diminuir o abismo social provocado pela falta de educação formal. Portanto, há certos mecanismos sociais que impedem o homem negro de acessar os privilégios dos brancos, e o recorte de classe é mais uma ferramenta de controle e dominação, que subjuga homens e mulheres racializados. Quando se junta o combo, classe, raça e gênero, homens e mulheres negras estão igualmente oprimidos.

Enquanto não nos dermos conta de que estamos presos a essa armadilha colonial, nós, homens não-brancos, seguiremos servindo de ferramenta de opressão para as mulheres racializadas, repetindo comportamentos que deveríamos evitar. Veja por exemplo o caso do *rap* estadunidense, quando este gênero musical atingiu o grande público e ganhou estrondosa projeção na televisão; aos invés dos videocliques de protesto e de contestação social de grupos como *NWA* e *Public Enemy*, nas televisões passamos a ver os cliques feitos por figuras como Jay-Z e 50 Cents, que promoviam uma descarada exibição de machismo tóxico dos homens negros, projetado numa deslavada objetificação das mulheres negras, subordinando-as às

⁴⁸ Por 100 anos, analfabeto foi proibido de votar no Brasil. Fonte: Agência Senado. [Por 100 anos, analfabeto foi proibido de votar no Brasil — Senado Notícias](#) Acessada em (19//092023).

⁴⁹ Entre a Constituição de 1824 e a de 1891 perdurou um sistema escolar que reservava aulas domiciliares aos ricos; escolas públicas aos pobres e livres nascidos no Brasil, ou cursos em seminários católicos, para poucos. Nascidos na África não tinham direito a frequentar esses espaços. No Rio de Janeiro, por exemplo, proibía-se ir à escola os que tivessem doença contagiosa e os negros, "ainda que libertos". Fonte: [O Brasil sem escola tem história e tem cor \(gazetadopovo.com.br\)](#). Acessada em (19//092023).

⁵⁰ FRENTE NEGRA foi o primeiro partido político formado por pessoas negras no Brasil, Partido da Frente Negra Brasileira. À época só existiam 3 partidos políticos de âmbito nacional, o PCB, o Partido Integralista e a Frente Negra. Em 1937, com o advento do Estado Novo, todos os partidos políticos foram cassados e a Frente Negra se dissolveu, deixando de existir como partido e também como instituição.

vontades dos machos negros que, em seus carros chacoalhantes, ostentando uma meteórica ascensão social, derramavam champagne no corpo das mulheres negras e espalhavam notas de dólar pelo chão para que elas, quase nuas e sempre desejosas, rastejassem aos seus pés. Essa cruel coisificação do corpo feminino (SEGATO, 2018) pelos homens negros é uma reprodução do cinismo patriarcal colonial que, como observou a filósofa e ativista Angela Davis (2013), no pós-abolição, resolveram usufruir de algumas práticas masculinistas herdados dos antigos senhores brancos. Aqui no Brasil, os Racionais MC's já admitiram certos recortes machistas em muitas de suas canções e até excluíram alguns trechos polêmicos de suas músicas em apresentações ao vivo. Portanto, há pontos de vista e visões de mundo que modificam o olhar de homens e mulheres negras e que modificam e alteram a sua forma de narrar, como deixarei mais claro quando falar da narrativa da mulher negra no cinema, utilizando a metáfora da janela e do espelho. Até que os homens negros se livrem das amarras do patriarcado de alta intensidade ao qual está, mesmo que involuntariamente, atrelado, homens e mulheres negras terão pontos de vista nem sempre convergentes.

Figura 48 – Frame do videoclipe *Just a Little Bit*.



Fonte: File:50 Cent Just a Lil Bit.jpg - Wikipedia

Sou um homem, é neste lugar que me encontro, mas este nem sempre foi o lugar onde estive. Até mais ou menos os seis anos de idade, fui criado como uma menina; caçula entre 4 irmãos, nasci em um lar em que minha mãe desejava ter apenas uma filha mulher, mas o seu primeiro filho foi um homem, no ano seguinte, ela teve gêmeos, também homem e, por fim, sua última tentativa foi igualmente frustrante. Ela teve que resignar-se. Porém, coube a mim preencher esse vazio. De cabelos longos, fui criado como se fosse a sua filha mulher, recebia dela todos os paparicos e mimos que não eram dispensados aos meus irmãos, logo, estava claro que havia ali uma distinção de gênero: eu brincava com as meninas e era de certa forma também um brinquedo nas mãos de minha mãe, era como uma boneca. Porém, tudo se resolveu quando

meu pai adotou uma menina. Minha mãe forçou-me a integrar ao grupo dos meninos - ela disse que eu relutei a renunciar ao papel do qual me acostumara -, desde então percebi que havia um papel social destinado a cada gênero e que ele nos é ensinado ainda na primeira infância. Eu me tornei uma *bacha posh*⁵¹ ao contrário. Descobri, daí, que ninguém nasce homem, nasce-se com o sexo masculino, mas homem - assim como a mulher -, é uma categoria construída culturalmente com o propósito de definir certos papéis sociais. O homem, como bem observa a antropóloga Rita Segato (2018), é uma categoria que se sustenta a partir de um “mandato de masculinidade”. Nos ritos de iniciação masculinos, os ritos de passagem da fase infantil para a fase adulta, observa Segato, é sempre norteado por violência, dor e prova de resistência física e emocional. O homem é forjado pela cultura para ser viril, forte, combativo e, por isso mesmo, ter o poder de exercer o comando e a autoridade; “o homem não chora”, o homem protege, o homem faz a guerra, o homem é um guerreiro. É a partir dessa construção do gênero masculino que se estabelece a hierarquia de gêneros, sendo o gênero feminino descrito como frágil e emotivo. O mandato de masculinidade cria no homem um constante estado de autoafirmação e insegurança, porque tem-se que está provando a masculinidade o tempo todo, “porque la masculinidad, a diferencia de la feminidad, es un status, una jerarquia de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal” (SEGATO, 2018, p. 40). E como dissemos, a masculinidade, essa que nos legou o colonialismo, se caracteriza pela violência, pela brutalidade, pela falta de empatia. E a primeira violência que se manifesta na masculinidade é a violência intra-gênero, porque a masculinidade é também uma condição hierárquica que demanda uma constante demonstração de poder e de força. O Atlas da Violência⁵² nos mostra que o homem negro é o que mais mata, e também o que mais morre; essa toxidade masculina é, antes de tudo, autofágica. A construção da masculinidade, pontua Segato, é uma pedagogia da crueldade.

É por isso que é urgente se promover a descolonização de raça e de gêneros (LUGONES, 2014).

4.2 O que é uma mulher

Encontrar a própria voz, ser autor de sua própria narrativa é uma forma de evitar a outremização (Toni Morrison, 2019)

⁵¹ No Afeganistão, algumas famílias criam suas filhas como meninos, elas se vestem como arrotos e perfomam uma vida social masculina. Fonte: [A vida das garotas criadas como meninos no Afeganistão | National Geographic \(nationalgeographicbrasil.com\)](https://www.nationalgeographic.com.br/afeganista-o-cria-meninos/) Acessado em 20/09/2022

⁵² Segundo Atlas da Violência/2020: 75% das pessoas assassinadas no Brasil são negras. Fonte: [Atlas da Violência: 75% das pessoas assassinadas no Brasil são negras — Rádio Senado](https://atlasdaviolencia.org/). Acessado em 19/09/2023.

A mulher é, antes de tudo, aquilo que fizeram dela.

Como vimos, tal qual a raça, o gênero é uma construção cultural (MEAD, 2009) utilizada com o propósito de definir papéis sociais, que podem assegurar prestígio e privilégio dentro de um determinado grupo, ou mesmo, em alguns casos, gerar hierarquias de poder e de comando, subordinação e subalternidade (SEGATO, 2022). Daí que “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 2017, p. 86). Porém, ao contrário do que possa parecer, os papéis sociais dos gêneros não são definidos pela biologia e nem resultam de um determinismo natural, por isso mesmo não são universais, porque são orientados pela cultura, daí o seu relativismo; é o que procurou demonstrar a antropóloga Margaret Mead, na obra *Sexo e Temperamento* (2009), onde ela faz um trabalho etnográfico entre os trobriandeses, estudando os hábitos sociais de três culturas distintas (Arapesh, Mundugumor e Tchambuli) que mantinham três formas diferentes de organização social a partir da determinação do papel de gêneros. Em um grupo, homens e mulheres eram dóceis e pacíficos; já em outro, homens e mulheres eram igualmente agressivos e guerreiros e havia um terceiro grupo onde os papéis de gênero em nada se pareciam com a configuração ocidental, uma vez que ali eram os homens os responsáveis pelo cuidado, a educação, a alimentação e ao afeto dos filhos. Pierre Clastres observa, no estudo etnográfico *O Arco e o Cesto* (1978), que entre os guaiáqui, que são um grupo indígena brasileiro, formado por caçadores e coletores nômades, a divisão de tarefas difere de outros grupos sedentários, por exemplo; Clastres pontua que “diferentemente da maioria das outras sociedades indígenas, os guaiáqui não conhecem forma de trabalho em que participem ao mesmo tempo os homens e as mulheres” (CLASTRES, 1978, p;73). Um exemplo que Clastres nos dá é de que, nas sociedades que fazem uso da agricultura, homens e mulheres trabalham de forma complementar: os homens se encarregam de cortar as árvores e atear fogo na vegetação seca; as mulheres, por sua vez, limpam o terreno, semeiam e colhem os legumes e os cereais.

(...) como as possibilidades econômicas dos guaiáqui estão culturalmente reduzidas pela ausência da agricultura e naturalmente reduzidas pela relativa raridade dos alimentos vegetais, a tarefa cada dia recomeçada de procurar alimentação para o grupo incumbe essencialmente aos homens. Isso não significa que as mulheres não participam na vida material da comunidade. Além de lhes caber a função, decisiva para os nômades, do transporte dos bens familiares, as esposas dos caçadores fabricam cestos, potes, cordas para os arcos; elas cozinham, cuidam das crianças etc. Longe, então, de serem ociosas, elas dedicam inteiramente o tempo de que dispõem à execução de todos esses trabalhos necessários.

A divisão dessas tarefas, por gêneros, é definida logo cedo. Aos quatro ou cinco anos, a criança guaiáqui, do sexo masculino, ganha do pai um pequeno arco com o qual vai aprendendo

a arte da caça. Já um pouco mais grandinho, ele recebe um arco maior e traz para a sua mãe os primeiros pássaros que consegue caçar, mostrando-se apto a exercer sua função masculina no grupo. Aos 15 anos ele é perfurado e recebe um ornamento labial e, também, fabrica o seu próprio arco; a partir daí, ele está pronto para desposar uma mulher e se responsabilizar pelas provisões de sua família. As meninas, por sua vez, recebem de suas mães o seu primeiro cesto, ainda pequeno e simbólico, entre os nove e dez anos de idade. Após as primeiras menstruações, já na adolescência, ela está apta a ser desposada por um caçador; ela, então, fabrica o seu primeiro cesto. O arco, portanto, é um símbolo da masculinidade, só ao homem ele pertence, as mulheres sequer podem tocá-lo. Já o cesto é inteiramente delas, aos homens também é proibido tocar. Os papéis sociais estão claramente representados por estes dois objetos e nas tarefas a eles inerentes. No entanto, se um homem é amaldiçoado pela *pané* e não consegue mais ter sucesso na caça, ele perde o seu *status* de homem e terá que carregar um cesto e se juntar às mulheres; ele seguirá pertencendo ao sexo biológico masculino, mas sua função social estará associada ao sexo feminino. Tornando-se um *panema*, esse sujeito não despertará a atenção e o interesse de nenhuma mulher do grupo. “Sem esposa porque sem arco, só lhe restava aceitar sua triste sorte”. Clastres observou, também, neste grupo, a presença de um certo Krembégi, este tinha os cabelos mais longos do que os outros homens, e renunciara voluntariamente ao arco, adotando o cesto. Além disso, Krembégi mantinha relações sexuais com homens e não com as mulheres; no entanto, não se tratava apenas de uma orientação sexual, Krembégi havia renunciado também ao seu gênero, ao adotar o cesto ele assume a sua feminilidade e passa a andar com as meninas, mulhermente. E não causa o menor problema no grupo a sua nova condição, o que prova que, entre esse grupo, o gênero não está, necessariamente, definido pela biologia. O mais importante aqui é que a separação de gêneros dentro do ordenamento social não significa que um grupo subjuga o outro, ou o explore, ou o coloque em condição de subalternidade. E há outro detalhe importante, a sociedade guaiqui é poliândrica, ou seja, as mulheres se casam com mais de um homem.

O binarismo ocidental trouxe, juntamente com as monoculturas, a ideia da monogamia como um valor universal, definindo o papel sexo-afetivo dos gêneros. No entanto, os papéis sexo-afetivos são múltiplos e variados e há lugar para a monogamia, poligamia e poliandria. Entretanto, a cultura, embora explique os comportamentos humanos, não os justifica, cultura não é um determinismo biológico, é um processo histórico, construída ao longo do tempo e provocada por determinados interesses; ela pode ser modificada, portanto. No continente africano, por exemplo, os papéis sociais destinados a homens e mulheres, assim como as relações sexo-afetivas (matrimoniais), são múltiplos e variados, porque são diversas e

heterogêneas as culturas naquele continente, onde há sociedade matrilineares e patrilineares; no entanto, a história nos mostra que muitas delas sofreram severas alterações devido ao contato com os árabes muçulmanos, que entraram em África a partir do século VII, e do contato com os cristãos europeus a partir do século XVI. O cristianismo gerou confusão em sociedades poligâmicas, assim como o islamismo gerou alterou profundamente sociedades monogâmicas. Como se vê, o processo histórico modifica conformações culturais. A rebeldia das mulheres contra o patriarcado aponta para um processo histórico revolucionário. A valorização da imagem e o fortalecimento da identidade da mulher faz parte desse processo.

Quando observamos que em algumas sociedades pré-modernas, as mulheres desempenham as tarefas domésticas como de cozinhar e cuidar da prole, e os homens se dedicam à caça e à pesca, pensamos que há ali uma diferença hierárquica de poder e de prestígio. Mas isso porque pensamos a partir da nossa própria experiência colonial. Nas sociedades tradicionais pré-modernas, como observa Rayna Reiter (1975),

(...) a esfera doméstica tem mais importância do que no mundo moderno, onde a esfera pública realmente tomou o controle total da sociedade. A partir desta constatação, ela sustenta que, contrariamente ao que aparece à nossa percepção e ao que os nossos estereótipos nos levariam a pensar, a mulher teria mais poder e mais prestígio social nas sociedades pré-modernas. Dada a importância e a autonomia da esfera doméstica nestas sociedades, e dada a associação da mulher com a esfera doméstica, ela contaria com um espaço para o exercício do poder teria garantido um âmbito de prestígio, permitindo-lhe competir, a partir desse espaço, com a hierarquia masculina. Pelo forte impacto que as decisões da esfera doméstica têm nessas sociedades, seriam elas sociedades mais igualitárias. (SEGATO, p. 243).

A vida doméstica se apresenta como um aborrecimento e uma humilhação nas reivindicações das primeiras feministas brancas porque o lar era o lugar onde elas eram confinadas e obrigadas a serem mães zelosas e esposas dedicadas. Enquanto isso, os homens tinham uma vida social mais agitada, trabalhavam, iam aos bares, juntavam os amigos para caçadas ou pescarias; os prostíbulos, claro, também faziam parte da diversão de seus maridos. Então, a vida doméstica para a mulher branca burguesa era um tédio e uma forçada obrigação. No entanto, essa é a realidade delas. Angela Davis, em seu excelente *Mulher, raça e classe*, fala-nos sobre um outro ponto de vista das mulheres sobre o lar. Para Davis, o trabalho doméstico era uma posição de prestígio das mulheres escravizadas, uma vez que, tal qual os homens elas também eram forçadas a trabalhar e esse trabalho, para ambos, não tinha o menor sentido já que “não havia remuneração pelo trabalho nos campos: não servia a nenhuma proposta útil para os escravos. O trabalho doméstico era o único trabalho com sentido para a comunidade escrava como um todo” (DAVIS, 2013, p. 20). Outro detalhe que difere na organização social a partir dos gêneros, no lar ocidental e no lar de algumas pessoas-não brancas, é a relação menos assimétrica entre homens e mulheres como exemplifica Davis:

Desde então percebi que o carácter especial do trabalho doméstico durante a escravidão, é central para o laço entre homens e mulheres, envolvendo trabalho que não era exclusivamente feminino. Os homens escravos executavam importantes responsabilidades domésticas (...) enquanto as mulheres cozinhavam e costuravam, por exemplo, os homens jardinavam e caçavam. (inhame, milho e outros vegetais, bem como animais selvagens como coelhos e sarigueias, eram sempre uma deliciosa adição à monótona ração diária). Esta divisão sexual do trabalho doméstico não parecia ser hierárquica: as tarefas dos homens eram certamente não superiores e eram dificilmente inferiores ao trabalho desempenhado pelas mulheres. Eram ambos igualmente necessários. Para além disso, de todas as indicações, a divisão do trabalho entre sexos não era sempre rigorosa, pelo que os homens algumas vezes trabalhavam na cabana e as mulheres podiam tender para o jardim e talvez se juntassem à caça (DAVIS, 2013, p 20).

É necessário, pois, pensar os gêneros em sua historicidade, evitando, sempre, uma história única e universal, partindo dos pressupostos eurocêntricos, ou a partir do “sistema/mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal branco/militar occidentalocêntrico/ y cristianocêntrico” (ADLBI, 2017, p.20). Essa teorização sobre o “gênero como uma categoria útil para a análise histórica” (SCOTT, 2017) já a foi bastante discutido e contestado por mulheres filósofas a partir de uma provocação que Simone de Beauvoir fez em 1949 com o seu *Segundo Sexo* e que, décadas depois, Judith Butler ampliou a discussão mobilizando o pensamento feminista nas décadas de 70 e 80. No entanto, estávamos a ouvir as vozes das mulheres brancas que, finalmente, se levantavam para questionar, na forma de um pensamento estruturado, a opressão do patriarcado ocidental; porém, as suas queixas são as suas queixas. No sistema patriarcal ocidental, baseado na hierarquia de raça, classe e gênero e ancorado em um discurso moral de prática dissimulada, as mulheres brancas estão em uma péssima condição. O Deus que orienta o espírito da sua gente, julga e castiga, é um homem, um pai. E ele tem preferência em falar com homens quando se dirige ao gênero humano, fala com Abraão, Moisés, Saul... Ele é a imagem e semelhança do homem, portanto, não se parece em nada com uma mulher. Seu primeiro fruto humano na terra foi um homem e este homem pariu sua mulher, Eva, porque ela saiu dele. Eva já começou parindo dois homens, Caim e Abel. E foi ela quem colocou tudo a perder comendo do fruto proibido, recebendo o merecido castigo; o sogro a expulsou de casa, junto com os filhos e o marido. Castigada também foi a esposa de Ló que, por ser curiosa, foi transformada em uma estátua de si mesma. Na história da religião monoteísta do Deus Macho, não há nada de edificante para as mulheres. Jesus, o Filho do Homem, andava por aí cercado de homens, sua Igreja é comandada por homens, e os homens, em nome de uma lei escrita pelo Todo Poderoso, andavam a matar mulheres à pedrada por questões morais. Havia mesmo uma conspiração metafísica que colocava até o espírito dessas mulheres em maus lençóis. Eram justas as suas queixas.

No entanto, fugindo das amarras do patriarcado, buscando sair do espaço doméstico para entrar na vida pública, elas deixaram as mulheres não-brancas nas suas cozinhas e balançando os seus bebês, local que essas mulheres já ocupavam desde os tempos em que os homens brancos as estupravam nas cozinhas da Casa Grande, onde elas amamentavam os pequenos leites-sugas de olhos claros, seus futuros estupradores, os Edipozinhos e suas taras pela mãe preta, a mãe peito. “A libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra” (GONZÁLEZ, p. 32). A emancipação dessas mulheres não contava com a emancipação das outras mulheres, porém, uma voz potente passou a ecoar nos ouvidos negros: por acaso, “não sou eu uma mulher? A voz era de Sojourner Truth, e o eco vinha do distante ano de 1851, e foi proferido durante a Convenção das Mulheres, em Ohio. As mulheres brancas reivindicavam o direito ao voto, mas os homens zombavam delas dizendo que elas não conseguiam sequer embarcar em uma carruagem sem a ajuda de um homem. O patriarcado tutelou as mulheres, cerceou seus direitos e as tornou frágeis e dependentes, sua inutilidade era bastante útil para os homens. Mas aí, ei que brandiu, como uma espada em brasa, o som de uma voz que nunca mais se calou, saído da garganta de uma mulher negra que, erguendo, a voz indagou:

Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher?⁵³

Figura 49 - Sojourner Truth.



Fonte: Angela Davis: A potência de Sojourner Truth – Blog da Boitempo

⁵³ Fonte: [Angela Davis: A potência de Sojourner Truth – Blog da Boitempo](#) Acessado em 18/09/2023.

A voz de Truth se ergueu novamente pelas gargantas de filósofas negras como Angela Davis e bell hooks, no pensamento de Grada Kilomba e de Oyèrónké Oyěwùmí, exibia-se nos *black powers* das Panteras Negras, reafirmava-se nos punhos cerrados das que marchavam no *Black Lives Matters*; grita pela voz de ativistas brasileiras como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sônia Guajajara, da filósofa mexicana María Lugones e da indígenas guatemalteca Lorena Cabnal, e das bolivianas Adriana Guzmán e Julieta Paredes,... Estão todas essas mulheres pretas, mestiças e indígenas a ecoarem Sojourner Truth: acaso, somos nós mulheres? Os homens, diria a atriz e ativista Zenaide Zen, construíram, ao longo dos séculos, sua His-Story (história dele), agora é chegado o momento de escrever a Her-Story (história dela). O feminismo negro e o feminismo comunitário são feminismos decoloniais, essas mulheres não estão implorando que lhes deem algumas migalhas de direitos, e nem estão estendendo a mão para algum homem lhes ajudar a subir em carruagens; elas querem, como uma tempestade intempestiva, derrubar o patriarcado! Porém, tenhamos cuidado, se por um lado se pode pensar em Mulher, representação do feminino, como um sujeito universal dominado pelo patriarcado androcêntrico e que luta para fugir desses grilhões invisíveis, por outro não podemos nos esquecer “das diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, a diferença entre as mulheres, ou talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres” (LAURETIS, 1994, p. 207). Se acreditamos que gênero é uma categoria relacional construída culturalmente, sabemos que as culturas são variadas e diferentes e que, portanto, essa relação social entre gêneros não se dá de forma simétrica e universal em todos os lugares. E é por isso mesmo que Rita Laura Segato fala em patriarcado de alta e de baixa intensidade.

4.3 – A Mulher e o Cinema

a mulher sujeito é a antítese do homem abjeto (Lelê Teles)

Em 1973, portanto na segunda onda do movimento feminista na Europa e nos Estados Unidos, a pensadora inglesa Laura Mulvey publicou a obra *Prazer Visual e Cinema Narrativo* que, em uma crítica ao cinema hollywoodiano, contestava o papel passivo das mulheres, objetificadas como portadoras e não como produtoras de significado. O termo *Male Gaze*, cunhado pela autora, mostrava que as mulheres eram objetos da escopofilia⁵⁴ masculina e eram representadas unicamente para satisfazer os desejos voyeurísticos dos machos brancos que dominavam a produção cinematográfica. E isso não nos esqueçamos, é a continuidade de uma

⁵⁴ A escopofilia, para Freud, é “uma pulsão que reage ao estímulo do olho quanto à realidade exterior e percebe o ‘outro’ como objeto de desejo”.

tradição de *violência simbólica* que impõe um olhar dominador masculino sobre a mulher; as obras de arte clássicas já estavam repletas de imagens de mulheres nuas e seminuas, sempre pintadas por homens vestidos e, ali, já descreviam, ou prescreviam, uma maneira feminina de olhar, que denotava uma insinuação provocativa e saliente, e uma forma sensual de expressão corporal. Ora, essa não era apenas uma maneira como os homens enxergavam as mulheres, era uma forma como eles queriam que elas fossem vistas⁵⁵, o *male gaze* cria estruturas cognitivas e formas de apreender a realidade; ele propõe uma domesticação do corpo feminino, um adestramento do corpo feminino, ele agenda e enquadra comportamentos, modos e “maneiras de usar o corpo” (BOURDIEU, 2002), instituindo relações sociais de dominação e exploração do corpo feminino pelo *habitus*, a lei social incorporada. Essa forma de *dominação simbólica* funciona

(...) como matrizes de percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda realidade e, particularmente, às relações de poder, em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica (BOURDIEU, 2022, p. 23).

Ao mesmo tempo em que as mulheres estão presas às galerias, emolduradas em quadros em poses frágeis e sensuais, ou representando nos cinemas papéis de donzelas em perigo ou, ainda, de mulheres sensuais, charmosas e delicadas à espera de um galanteador que lhes dê o ilusório protagonismo da feminilidade conquistada; a reprodução da imagem masculina e androcêntrica os coloca em praças públicas, ao ar livre, em forma de estátuas, em tamanho natural ou ampliadas, onde eles aparecem triunfantes, erguendo uma espada, como um guerreiro destemido, ou na condição de heróis conquistadores, montados em cavalos imponentes, símbolo máximo da virilidade e da bravura. No cinema, são caubóis matadores de índios e de bisões, agentes secretos, super-heróis com poderes míticos, boxeadores implacáveis, exímios espadachins, soldados libertadores ou justiceiros destemidos e sempre prontos a um duelo armado. Por isso, Mulvey propunha que as mulheres lançassem um olhar feminino sobre si mesmas, ressaltando, contudo, que as mulheres deveriam ficar atentas porque elas não estavam isentas de também reproduzirem esse “olhar masculino”.

Falemos, pois, das mulheres como produtoras de narrativas fílmicas, lembrando que as mulheres brancas chegaram à direção cinematográfica depois dos homens brancos e antes das

⁵⁵ “O olhar, não é apenas um simples poder universal e abstrato de subjetivação, como supõe Sartre; é um poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido” (BOURDIEU, 2002, p. 41).

mulheres negras. O cinema, aliás, representa, fielmente, a estratificação hierárquica da divisão do poder nas sociedades colonizadas, copiando o modelo patriarcal da matriz ocidental: em primeiro lugar, no topo da cadeia de comando, está o macho branco, o varão ungido; ele é o papa, o chefe supremo na hierarquia da Igreja e, por séculos, só ele era votado, só ele governava, era ele o patriarca responsável pelos desígnios da pátria e dos patrícios. Em segundo lugar vem a mulher branca, ela adquiriu o direito de votar e ser votada há bem pouco tempo⁵⁶ e, aos poucos, vai conquistando assento nas cadeiras antes reservadas exclusivamente para os homens. Em seguida, vem os homens não-brancos. Esses camaradas tiveram que esperar os machos brancos dividirem um pouco de poder com as mulheres brancas para, só depois, eles serem convidados. Às mulheres brancas foi dado o direito de presidir as nações ocidentais antes que os homens não-brancos o fizessem; nas figuras de Barack Obama (EUA) ou de Rishi Sunak (Inglaterra). Por último, nessa escala hierárquica de poder e de comando, vem as mulheres não-brancas. Por isso, dizemos que o cinema reproduz de forma fiel a este modelo, ele começa nas mãos do homem branco, chega às mãos da mulher branca, depois é compartilhado com os homens negros e, finalmente, com as mulheres negras.

O cinema brasileiro, espelhando a nossa sociedade, foi dominado, exclusivamente, pelo poder masculino; por décadas, eram apenas eles quem escreviam, dirigiam, produziam, distribuíam e exibiam. As mulheres apenas atuavam, e nessas atuações elas representavam um papel fetichizado pelo homem, eram meros objetos do *male gaze* (MULVEY, 1983). Se é difícil para a mulher ter autonomia da própria imagem dentro desse campo discursivo, para a mulher não-branca é ainda mais difícil. As mulheres brancas começaram sua história de protagonismo no cinema nacional já nos anos 30 do século XX.

A primeira mulher a dirigir um longa-metragem no país foi a cineasta Cléo de Verberena que, em 1931, lançou o silencioso *O Mistério do Dominó Preto*, o qual produziu e também atuou, o filme conta a história de Cleo, uma jovem que fora envenenada pelo amante em pleno carnaval. Antes de morrer, Cléo conta ao estudante de medicina, Virgílio, seu ex-colega de escola, quem a havia envenenado. Virgílio se encarrega de enterrar o corpo da colega e encontrar o seu assassino. Verberena também produziu a obra e atuou no papel de Cléo, sendo o seu marido, César Melani, o Virgílio. Ela fundou o estúdio Épica Films, em São Paulo, que perdurou até 1934. Cléo lançou apenas um filme, o seu segundo longa, *Canção do Destino* não chegou a ser concluído.

Figura 50 – Frame do filme.

⁵⁶ No Brasil, as mulheres conquistaram o direito ao voto nos anos '30; na Suíça, apenas nos anos 70.



Fonte: O Mistério do Dominó Negro (1931) - IMDb

Em 1966, a cineasta, produtora e roteirista, Helena Solberg, única mulher a dirigir no Cinema Novo, lança o curta-metragem *A Entrevista* e produz, ainda, o documentário *Meio Dia*, sobre a volta às aulas no contexto da ditadura militar; em 1995, Solberg lança o docudrama *Banana is my Business*, sobre a estrela internacional Carmem Miranda; seu último filme foi *Vida de Menina* (2004).

Nascida em 1940, Ana Carolina começou a dirigir documentários nos anos 70, o seu primeiro longa-metragem foi *Getúlio Vargas* (1974), Ana Carolina usava o cinema para contestar o papel da mulher na sociedade, questionar a sociedade machista e tecer críticas ao regime militar, uma linha de pensamento que se expressou com toda a sua força na trilogia *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Ela ainda lançou mais quatro longas: *Amélia* (2000), *Gregório de Matos* (2003) e *A Primeira Missa ou Tristes Tropeços, Enganos e Urucum* (2014), estrelado por Fernanda Montenegro.

Outra cineasta contestadora e engajada nas questões femininas e feministas foi a Tereza Trautman, autora, entre outros, do longa *Os Homens Que eu tive* (1973), obra censurada por muitos anos por seu conteúdo abertamente erótico, e do longa *Sonhos de Menina Moça* (1988).

Nos anos 70, a pesquisadora britânica Claire Johnston havia encorajado as mulheres a usarem o cinema como ferramenta de contestação, pedindo para elas se apropriarem das câmeras e realizarem o que chamou de “contracinema”, que deveria ser subversivo na forma e no conteúdo. A cineasta Lúcia Murat levou essa história da subversão bastante a sério, ela participou da luta armada contra a ditadura militar e foi presa em 1971, amargando três anos trancafiada no cárcere, experiência relatada em seu longa *Que Bom te Ver Viva* (1989), que teve sua estreia no Festival de Toronto. Murat recebeu diversos prêmios com seus longas *Brava Gente Brasileira* (2000), *Quase Dois Irmãos* (2004), *Uma Longa Viagem* (2011), *A Memória que me contam* (2013) e *Praça de Paris* (2018).

Suzana Amaral, formada em cinema pela Escola de Comunicação e Artes da USP, dirigiu nos anos 60 alguns documentários para o programa Câmera Aberta, da TV Cultura. Em 1979 foi premiada no Festival de Cinema de Brasília com o filme *Minha Vida, Nossa Luta*. Em 1985, ela dirigiu o longa-metragem *A Hora da Estrela*, baseado na obra de Clarice Lispector, filme que deu à Marcela Cartaxo o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim. Dirigiu a minissérie *Procura-se* (1992), e os longas *Uma Vida em Segredo* (2001) e *Hotel Atlântico* (2009).

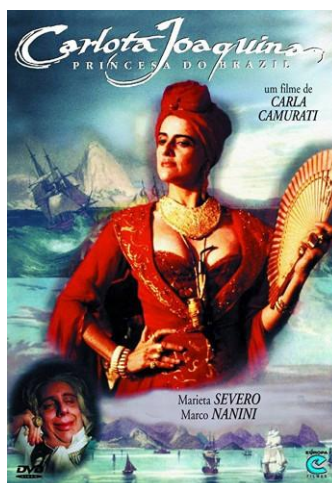
Figura 51 - Suzana Amaral no set de *A Hora da Estrela* (1985).



Fonte: <https://cinemacao.com/2014/06/30/o-filme-a-hora-da-estrela-e-a-intertextualidade-entre-a-literatura-e-o-cinema/>

A atriz Carla Camurati representa o triunfo dessas mulheres pioneiras no cinema. Depois de uma longa carreira de sucesso como atriz de cinema e de novelas da Globo, em 1994 Camurati abre uma produtora, a Copacabana Filmes, e se lança na carreira de roteirista, diretora e produtora, realizando longas e curta metragens de sua autoria. Em 1995 ela dirige *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil*, que atinge a marca de um milhão e meio de espectadores, tornando-se um dos maiores sucessos de bilheteria da década de 90.

Figura 52 – Cartaz do filme.



O trabalho pioneiro dessas mulheres, inspiraram outras realizadoras, e o cinema feito por mulheres foi crescendo em qualidade; no ano de 2015 após o sucesso de bilheteria do filme *A Que Horas Ela Volta*, escrito e dirigido por Anna Muylaert, o Ministério da Cultura o escolheu como o filme brasileiro que concorreria à vaga de indicados para *Oscar* de Melhor Filme Estrangeiro. O filme foi eleito um dos cinco melhores filmes estrangeiros daquele ano, pela *National Board of Review*, eleito melhor filme do ano pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema e entrou para a lista dos 100 melhores filmes brasileiros.

Figura 53 – Cartaz do filme.



Como se vê, com coragem, determinação e competência, as mulheres romperam barreiras no cinema nacional e se tornaram diretoras, roteiristas, montadoras, produtoras, diretoras de fotografia e assistentes de direção. Apesar de ainda serem minoria como

realizadoras, elas já conseguiram quebrar paradigmas e se assenhorar de suas histórias. No entanto, ainda estamos a falar de mulheres brancas.

4.4 A mulher negra e o cinema

O intelectual é aquele que coloca uma novidade no mundo (Deleuze).

Acaso a mulher negra também não é uma mulher? E por acaso a representação da mulher negra no cinema é a da donzela frágil e sensual, sujeita à escopofilia masculina? Ora, diferentemente das mulheres brancas, que apareciam fazendo charmes e poses nos filmes hollywoodianos - beijadas por batons, adelgaçadas por espartilhos e tragadas por cigarrilhas de piteiras longas -, ou, emolduradas em pinturas, emergiam de uma concha na forma de uma Vênus epifânica; ou ainda, brilhavam altivas e monárquicas como rainhas e princesas no teatro e no balé; temos as primeiras representações das mulheres brasileiras racializadas nas pinturas de Debret⁵⁷: descalças, carregando tabuleiros na cabeça, atarefadas nos afazeres domésticos e servindo a mesa das senhoras brancas; quando não, aparecem em fotografias, mudas e quietas, segurando bebês brancos. Na literatura, (...). No teatro, surgem como as personagens-tipo, no papel de mulatas fogosas, selvagens e requebradeiras, são as mulheres “da cor do pecado”, as mulheres “com o diabo no corpo”. No cinema e na televisão, são as Xicas da Silva, pombas-gira ardilosas e encantadoras de homens, espalhando feromônios pelo ambiente, como demoníacas porções mágicas e sedutoras. Quando não, são as bondosas e acrílicas mães-pretas, ou a preta histérica e barraqueira, ou são aquelas empregadas sem família, que são sempre vistas trabalhando nas casas alheias, mas quase nunca são representadas em seus lares; arrancar-lhes do seio familiar é destituí-las de humanidade. Todas essas mulheres pretas que vemos aí representadas surgem na figura de corpos sem mente.

(...) as negras têm sido historicamente vistas como encarnação de uma “perigosa” natureza feminina que deve ser governada. Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas “só corpo, sem mente”. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era exemplificação prática da ideia de que as “mulheres desregradas” deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo, sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como “símbolo sexual”, os corpos femininos negros são postos

⁵⁷Jean-Baptiste Debret, pintor francês que esteve no Brasil de 1816 a 1831 e nos legou uma série de registros pictográficos Das pessoas escravizadas.

numa categoria, em termos culturais, tida como bastante distante da vida mental (hooks, 1995, p. 469).

A descrição de hooks sobre a mulher negra estadunidense encaixa-se perfeitamente na representação da mulher negra brasileira, por muito tempo associada ao modelo reboativo da Globeleza, da Mulata do Sargentelli⁵⁸, a mulata exportação: a mulher “sexual e selvagem” (LUGONES, 2014), o corpo erótico e sem mente. Nos anos 60, a EMBRATUR⁵⁹ – Empresa Brasileira de Turismo -, oficializou (ALFONSO, 2006) a imagem da “mulata exportação”, produzindo cartões postais com mulheres usando biquínis asa delta e fio dental, caminhando lascivamente pelas praias brasileiras e convidando o turista estrangeiro para o visitar paraíso tropical, o jardim das delícias, onde as mulheres negras e indígenas se entregavam docemente aos braços concupiscentes dos machos brancos, uma narrativa bem ao gosto de Gilberto Freyre, que dizia que “o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura de seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelecocos muito mais do que as ‘virgens pálidas’ e as ‘louras donzelas’” (FREYRE, 1989, p. 10). A “mulata” já é, ela mesma a construção de uma identidade pejorativa, não no sentido etimológico, mas no contexto sociológico em que ela foi colocada por Freyre, ela é a representação da “democracia racial”, o produto da relação extraconjugal do senhor branco com a escrava tentadora, ela é o fruto da volúpia, nasceu sobre o signo da safadeza e do pecado e, portanto, é filha de uma mãe ardilosa e possuída pelo diabo (LUGONES, 2014).

No entanto, esses corpos enunciam discurso para além destes estereótipos, essa passividade e essa entrega erótica do corpo negro aos braços do homem branco há muito já foi desconstruída como imagem do arbítrio e do estupro, o diabo estava, em verdade, no corpo dos senhores violadores, as mulheres negras foram vítimas da volúpia e da selvageria dos homens “civilizados”. As trabalhadoras que vemos ilustradas nos traços artísticos de Debret, eram mulheres que buscavam sobreviver em um regime opressor e representavam força e autonomia, foi com esse olhar que antropóloga Ruth Landes as enxergou em seu trabalho etnográfico nos anos 30, no instigante *A Cidade das Mulheres*, onde ela aponta ao chegar no

grande mercado da Cidade Baixa, à beira da baía, ao lado das docas e do armazém de cacau. Por todos os cantos havia pretas de saias e torsos coloridos e blusas brancas,

⁵⁸ Osvaldo Sargentelli era um produtor cultural carioca que criou o Show das Mulatas; ao batuque de sambas, 40 mulheres seminuas sensuais e sorridentes faziam a alegria do homens, o grupo excursionava por vários países, divulgando a cultura brasileira: [Quais eram as mulatas do Sargentelli? – Respondedor](#)

⁵⁹ A EMBRATUR foi criada no início da ditadura militar, através do Decreto-Lei nº 55, de Novembro de 1966, que também definiu claramente o papel do governo, “normativo, disciplinador e coordenador das atividades turísticas no país, cabendo à iniciativa privada a função propriamente empresarial e executiva”. (ALFONSO, 2006).

que refletiam a luz do sol. Eram, em geral, mulheres velhas, na aparência robustas, confiantes em si mesmas, profundamente interessadas no trabalho do momento geriam açougues, quitandas, balcões de doces e frutas e as barracas onde se vendiam especiarias, sabão, contas, e outras especialidades vindas da costa ocidental da África (LANDES, 2002, p. 54).

A mãe preta, afirma Lélia Gonzalez (2020), foi responsável pela disseminação de sabores e saberes da cultura africana, engendrando, inclusive, o *pretuguês*, que promoveu uma sutil pidginização⁶⁰ fonética no português falado no Brasil, recheando-o com certos maneirismos típicos de línguas africanas. As Negras do Angu, serviam suas iguarias aos negros libertos. Na região central do Rio de Janeiro, encontravam-se as Casas de Zungu, (ou casas de angu) surgidas por volta de 1880, que foram as primeiras redes de sociabilidade, solidariedade e fortalecimento da cultura negra, servia como lugar de moradia, local de práticas religiosas, batuques, capoeira e local de esconderijo de escravizados em fuga⁶¹. As casas de santo, do século XX, ambientes bastante visitados por Ruth Landes em sua pesquisa, eram o locais de afirmação do matriarcado e eram também vetores de quilombagem, de afirmação e culto a uma irmandade, onde o respeito aos mais velhos era retribuído em forma de conselhos, carinhos e afetos, as senhoras mais velhas eram as tias, as madrinhas, as mães... separados das famílias durante o tráfico negreiro, as pessoas negras encontravam acolhimento nos terreiros, não à toa chamados de “casas de santo”, porque ali tinham pais e mães de santo e, também, os filhos e as filhas de santo; eram, portanto, além de templos, a metaforização de um ambiente doméstico; mas não só. Mãe Menininha do Gantois, recebia autoridades políticas que vinham com ela tratar de assuntos concernentes à comunidade negra, ela era respeitada como uma liderança comunitária. Os sambas de terreiro, também foram fortemente marcados pela presença feminina, tendo as ilustríssimas Tia Ciata (Rio de Janeiro) e a Madrinha Eunice (São Paulo) como “arquitetas” do samba, é impossível uma arqueologia do samba que não culmine nessas mulheres como sua força motriz; as tias baianas e as tias cariocas estão na origem dos sambas de terreiro, onde Dona Ivone Lara impera como compositora e intérprete. “Historicamente, a casa de Tia Ciata foi um núcleo irradiador do que veio a ser o samba carioca, os blocos e as escolas de samba. Isso sem contar a sua atuação enquanto ialorixá” (GONZÁLEZ, 2020). As mulheres negras, como se vê, deram uma rica contribuição para a formatação da cultura brasileira.

⁶⁰ Pidgin ou língua de contacto é uma palavra de origem inglesa que designa qualquer língua criada, normalmente de forma espontânea, a partir da mistura de duas ou mais línguas e que serve de meio de comunicação entre os falantes dessas línguas. Fonte: *Pidgin* – Wikipédia, a enciclopédia livre ([wikipedia.org](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pidgin)).

⁶¹ Fonte: *Zungus - Rio Memórias* (riomemorias.com.br) Acessado em 15/09/2023.

Figura 54 – Negras Cozinheiras, vendedoras de angu. Jean-Baptiste Debret – Viagem pitoresca ao Brasil.



Fonte: ganga macota: Negras cozinheiras, vendedoras de angu - Jean Baptiste Debret

(...) a típica família escrava era matriarcal na forma, e o papel de mãe era de longe mais importante do que o de pai. Quanto mais a família tivesse significado, envolvia responsabilidades que tradicionalmente pertenciam às mulheres, tal como limpar a casa, preparar a comida, fazer roupas e criar as crianças. O marido era na sua maior parte o assistente da sua mulher, o seu companheiro e o seu parceiro sexual. Ele era frequentemente pensado como a sua possessão (o Tom de Mary), tal como a cabana na qual viviam (DAVIS,)

Nos anos 30, as mulheres negras estavam ocupando as ruas, as ágoras urbanas, promovendo o debate público sobre a condição da mulher negra, imiscuindo-se por dentro da Frente negra Brasileira e fazendo já ali um recorte de gênero. Nos anos 70, as mulheres negras estão organizadas em todo o país e com muito mais força nas lutas antirracistas e pelos direitos das mulheres negras. Em 1988, no Centenário da Abolição, acontece o Encontro Nacional das Mulheres Negras. Em 1997, acontece o Décimo Encontro Nacional Feminista, sob o tema Gênero e Diversidade no País da Exclusão, evento organizado pelas mulheres negras. Em 2015, ocorre em Brasília a Marcha das Mulheres Negras, com o tema Mulheres Negras Contra o Racismo, a Violência e pelo Bem-Viver.

Figura 55 – Marcha das Mulheres Negras em Brasília.



Fonte: Marcha das Mulheres Negras: a voz contra o racismo, o | Radioagência (brasildefato.com.br)

No documentário *Projeto Rappers: a primeira casa do hip hop brasileiro – história e legado* (2023), dirigido por Ildslaine Silva (MC Sharylaine) e Clodoado Arruda, vemos como o Geledés – Instituto da Mulher Negra⁶² -, fundado no final dos anos 80, foi fundamental para a história do movimento *hip hop* no Brasil. Marginalizados, os jovens negros da periferia de São Paulo buscavam o centro da cidade para se reunirem ao som de raps, dançando, criando coreografias e formando grupos musicais. Porém, como havia ocorrido no passado, onde a polícia perseguia e prendia sambistas e capoeiras, os rappers também sofreram implacável perseguição policial. Os jovens sofriam espancamentos, prisões e até assassinatos. No início dos anos 90, eles pediram ajuda jurídica às feministas negras do Geledés que, por meio do SOS Racismo, deu as mãos à garotada.

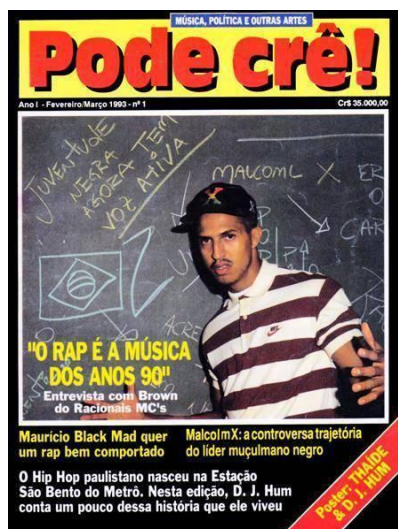
O SOS Racismo é um serviço de assistência jurídica gratuita que o Geledés oferece a vítimas de discriminação racial e violência sexual. Queriam que advogados estivessem presentes nos shows que realizavam para intervirem em situações de violência policial. Argumentamos sobre a impossibilidade de um serviço daquela natureza poder atender a uma demanda daquela magnitude e propomos um seminário com as bandas em pudéssemos discutir aquelas demandas à luz do desenho institucional do Geledés para a área de direitos humanos com vistas identificar as possíveis interfaces entre a ação cultural que eles realizavam e as perspectivas que orientavam a nosso trabalho no sentido de identificar possibilidades de atender, em alguma medida, às suas expectativas. Desse seminário nasceu o Projeto Rappers, uma parceria pioneira entre uma ONG e bandas de rap que se tornou referência para muitas experiências que se desenvolveram posteriormente no país. (Projeto Rappers – Memória Institucional de Geledés (geledes.org.br))

As mulheres negras do Geledés, deram mais acolhimento àquela juventude discriminada e perseguida, promoveram encontros, debates, palestras e cursos de formação para a molecada; assim, permitiram o pessoal do *hip hop* acesso à informação, ajudando-os a construir um potente discurso político racialmente consciente. O grupo de rap mais importante do país, o Racionais MC's, teve sua formação intelectual nesses encontros com as feministas negras do Geledés, com afirmou o próprio líder do grupo, Mano Brown, em uma entrevista. Além do projeto *rappers*, o Geledés também lançou a revista *Pode Crê*, criando espaços de representação da juventude negra periférica, longe daquela caricatura usual da mídia corporativa que insistia em mostrá-los como bandidos, sendo presos, matando-se e morrendo-se. Ao acolher a juventude negra que fugia da perseguição policial e servir de casa e abrigo para um movimento musical

⁶² O Geledés – Instituto da Mulher Negra foi fundado em 1988, na cidade de São Paulo, por um grupo de 10 mulheres: Sueli Carneiro, Solimar Carneiro, Sônia do Nascimento, Edna Roland, Maria Lúcia da Silva, Ana Maria da Silva, Deise Benedito, Elza Maria da Silva, Eufrosina de Oliveira e Lúcia Bernardes de Souza. É uma organização política de mulheres negras que tem por missão institucional a luta contra o racismo e o sexismo, a valorização e promoção das mulheres negras, em particular, e da comunidade negra em geral. Fonte: [O que é o Geledés Instituto da Mulher Negra \(geledes.org.br\)](http://O%20que%20%C3%A9%20o%20Geled%C3%A9s%20Instituto%20da%20Mulher%20Negra%20%28geledes.org.br%29)

negro e periférico, as mulheres do Geledés fizeram do seu espaço uma edição moderna das Casas de Zangu.

Figura 56 – Mano Brown, capa da revista, edição 02/1993.



Fonte: Projeto Rappers – Memória Institucional de Geledés (geledes.org.br)

Figura 57 - Jovens rappers, início dos anos '90.



Fonte: Documentário Projeto Rappers: o encontro do hip hop com o feminismo negro - Geledés (geledes.org.br)

4.5 Do Cinema Negra

sou uma negra assumida, uma cineasta assumida, uma mãe assumida, uma avó assumida e vou por aí me assumindo em todos os sentidos. A mulher tem que se assumir (Adélia Sampaio)

Figura 58 – Adélia Sampaio na direção de *Denúncia Vazia*. Foto: Cláudia Ferreira.



Fonte: <https://catarinass.info/adelia-sampaio-e-o-pioneirismo-cinematografico-de-amor-maldito/>

E aqui começamos uma nova história. A cineasta Adélia Sampaio figura na linha do tempo da ANCINE como a primeira mulher negra latino-americana a dirigir um longa-metragem. Filha de uma empregada doméstica, Adélia foi separada da mãe ainda criança, tendo que viver em um orfanato, de onde foi resgatada pela mãe que, depois de longos anos separadas, dona Guiomar custou a reconhecer a filha. Aos 13 anos se mudou com a família para o Rio de Janeiro. A irmã, Eliana Cobbett, trabalhava na Tabajara Filmes, uma empresa que distribuía filmes russos, foi com essa irmã que Adélia entrou pela primeira vez em uma sala de projeção. Elas foram ao Metro Passeio, um cinema carioca que funcionou no centro de 1936 até 1964. Quando o filme começou a ser projetado na tela, a menina Adélia se viu tomada pela magia encantadora da sétima arte, ali mesmo ela decidiu que era isso o que queria fazer da vida. O filme era *Ivan, o Terrível*, do mestre russo Sergei Eisenstein. Determinada e destemida, Adélia foi atrás do seu sonho e saiu procurando emprego em empresas que distribuía filmes, até que em 1968, respondendo a um anúncio de emprego em um jornal, ela foi contratada como telefonista na Difilmes, distribuidora ligada ao Cinema Novo. Inquieta, Adélia organizou o cineclube da empresa, projetando filmes em 16mm, em seguida foi assumindo outras funções: continuista, maquiadora, câmera, montadora e produtora. Adélia Sampaio trabalhou com pelo menos 15 diretores nessa época, e diz que sua obra é influenciada pelos diretores Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos. Em 1979 estreou como diretora com o curta-metragem *Denúncia Vazia*, e dirigiu mais três curtas nos anos 80, *Adulto não Brinca* (1980), *Agora um Deus Dança em Mim* (1981) e *Na Poeira das Ruas* (1982). Logo, fundou a produtora A.F.Sampaio Produções Artísticas, onde produziu filmes importantes como *Parceiros de Aventura* (José Medeiros (1980) e *Ele? Ela? Quem?* (Luiz de Barros 1980). Em 1984 lançou o longa-metragem, dirigido por ela, *Amor Maldito*, do qual também foi produtora e co-roteirista, ao lado de José Louzeiro. O filme estreou em São Paulo e foi proibido para menores de 18 anos.

Mesmo com pouca divulgação, o longa ganhou o gosto do público e também passou a ser exibido no Rio de Janeiro. Com esse longa-metragem, Adélia foi convidada a exibi-lo em festivais internacionais. Além do olhar feminino, a diretora também foi pioneira em exibir um longa-metragem nacional com uma temática lésbica. Em 1987, ela dirige o documentário *Fugindo do Passado: Um Drink para Tetéia e História Banal*, sobre os anos de chumbo da ditadura militar; e em 2001 dirigiu o longa *AI-5, O Dia que Não Existiu* em parceria com o jornalista Paulo Markum (2001). Sampaio também foi assistente de direção de Miguel Falabella por mais de dez anos.

No entanto, a realizadora pioneira andava esquecida, até que em 2015 o site Blogueiras Negras, lançou uma reportagem intitulada *O Racismo Apaga, a Gente Reescreve*, resgatando a importância do seu legado para as novas gerações. Essa redescoberta a fez voltar ao circuito, participando e recebendo homenagens em mostras e festivais Brasil afora. Em 2018, *Amor Maldito* foi exibido no FIM Cine, Festival Internacional de Mulheres no Cinema e na Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro. *Amor Maldito* conta a história real de duas mulheres que vivem um amor proibido, a jovem executiva Fernanda Maia (Mionique Lafond) e a ex-miss e filha de um pastor evangélico Suely Oliveira (Wilma Dias), a falta de aceitação social faz com elas vivam um drama, até que uma delas se suicida e a outra enfrenta os tribunais, acusada de matar a companheira.

Figura 59 - Cartaz.



Embora estivéssemos em pleno tempo do desbunde das pornochanchadas, a nossa sociedade ainda era extremamente conservadora, careta e machista. Adélia foi bastante corajosa

em optar por estrear um filme com essa temática, uma vez que o cinema nacional ainda era branco, heterossexual e machista. A Embrafilme se recusou a financiar a obra, obrigando a diretora a arcar com todos os custos da produção; ela ainda contou com a ajuda de amigos, que aceitaram receber uma pequena ajuda de custos, alguns chegaram mesmo a não cobrar pelo trabalho. A Embrafilme sequer ajudou na distribuição da obra, Adélia teve que vender o filme na categoria pornô para poder exibi-lo nos cinemas de São Paulo. No ano de 2018, Adélia Sampaio dirigiu *O Mundo de Dentro*, que estreou no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. Adélia foi também uma militante e enfrentou o machismo e o racismo com os punhos erguidos; “eu sempre me senti negra. Tenho consciência do que é ser negra, do que nossa história representa e representou neste país. Nós existimos, queremos viver e queremos viver com afeto e dignidade”, ela disse ao site Catarinas⁶³, em entrevista à jornalista Claudia Aguirre, em 2021.

Figura 60 - Adélia Sampaio. Foto: Guilherme Santos/Sul21.



Fonte: <https://culturadoria.com.br/filmes-de-adelia-sampaio-para-ver-no-youtube/>

FILMOGRAFIA DE ADÉLIA SAMPAIO

DIREÇÃO

Denúncia Vazia – 1979

Amor Maldito – 1984

Fugindo do Passado – 1987

ROTEIRISTA

O segredo da Rosa – 1974

⁶³ [Adélia Sampaio e o pioneirismo cinematográfico de Amor Maldito - Portal Catarinas](#)

Denúncia Vazia – 1979

Amor Maldito – 1984

AI-5 O Dia que Não Existiu - 2004

PRODUTORA

O Segredo da Rosa -1974

Ele, Ela, Quem? – 1980

Parceiros de Aventura – 1980

Amor maldito – 1984

DIRETORA DE ARTE

AI-5 O Dia que Não Existiu - 2004

Figura 61 - Adélia Sampaio e cartazes.



Assim como o Cinema Negro tem como pai Zózimo Bulbul, a mãe do Cinema Negra é Adélia Sampaio, como todo filho(a) de mãe negra, esse cinema já nasce marginal e renegado, porém, potente e resistente. Sampaio amargou por longos anos a “solidão da mulher negra” na sétima arte; somente a partir dos anos 2000, outras mulheres negras vieram lhe fazer companhia. Com o empoderamento do discurso feminista, as mulheres negras entraram no século XXI ocupando cadeiras em universidades, tornando-se bacharéis, mestres e doutoras; tiveram maior inserção a cargos públicos, assumiram mandatos em parlamentos, criaram coletivos e assumiram um discurso estruturado e coeso. As jovens, seguindo os passos das feministas que as antecederam, passaram a articular novas maneiras de ocupar espaços e produzir narrativas. Finalmente, elas chegaram com força ao audiovisual. O surgimento de novas tecnologias digitais, que tornaram mais acessíveis equipamentos de filmagem e captação de som, ajudaram

a fortalecer essa verdadeira revolução da imagem da mulher negra. Os editais com recorte racial (e posteriormente com recorte de raça/gênero) também foram determinantes para o crescimento do cinema feito por mulheres negras, primeiramente na produção de curtas-metragens, e logo elas passaram a escrever, dirigir e produzir longas-metragens, documentários e séries. O que chamo de Cinema Negra é um cinema feminino e com um olhar feminista, porque sabemos todos que o cinema negro, feito por homens, não tem como fugir de um olhar masculino, olhar este forjado em uma sociedade patriarcal, machista e androcêntrica. As mulheres vieram ocupar o seu lugar de fala no campo discursivo cinematográfico. Nos anos 60, a cineasta e pesquisadora inglesa Laura Mulvey (1983) já falava da necessidade de um cinema com um olhar feminino para desconstruir a objetificação da mulher nas narrativas do cinema, mas ainda faltava dizer que entre as mulheres também há hierarquias de raça; como as mulheres brancas insistem em retratar o universo das mulheres brancas, para não permanecerem invisibilizadas e/ou estereotipadas, são as mulheres negras que têm que assumir o papel de protagonizar suas histórias.

4.6 O Espelho de Oxum

Foi com esse pensamento que no ano de 2000 a cineasta Danddara fez sua estreia no cinema com o média-metragem *Gurufim na Mangueira*, em 2004 ela roteirizou e dirigiu o curta *Cinema de Preto*. Em 2001, Maria Dealves estreou o curta *Elisa* e no ano seguinte dirigiu o curta *Ator, Profissão, Amor*, selecionado para o Festival BR 2003 e para ser exibido na Biblioteca Nacional de Paris (2005). Larissa Fulana de Tal lança o seu belo *Cinzas*; em 2017, sai *Café com Canela*, de Glenda Nicácio, jovem cineasta mineira foi a primeira mulher negra a ser premiada com um filme de longa-metragem no Festival de Cinema de Brasília, conquistou três prêmios. A diretora e roteirista Viviane Ferreira estreou no audiovisual com uma ficção de 7 minutos chamada *Mumbi7cenas Pós Burkina* (2010), em 2012 lançou o videoclipe *Amor ao Rap*; em 2013, dirigiu o videoclipe *D'Origem Africana*, e em 2014 dirigiu o curta-metragem documental *Peregrinação*; todos pela sua produtora Odu. Em 2014, Viviane Ferreira roteirizou e dirigiu o curta-metragem *O Dia de Jerusa* (exibido no Festival de Roterdã), que tem como protagonistas as atrizes Léa Garcia (Jerusa) e Débora Marçal (Silvia). Com duração de 20 minutos, o filme fala sobre o encontro de gerações de mulheres negras, mas também fala de solidão, da condição social das pessoas negras, do amor e da loucura lúcida das pessoas em situação de rua; é um filme sobre identidade, memória e afeto.

Ao avaliarmos a obra de Viviane Ferreira e suas representações de gênero identidade, memórias e afetos, podemos observar a superação dos discursos e imagéticas racistas e sexistas em relação a mulher negra apresentados anteriormente. O dia de Jerusa faz florescer as micropolíticas vivenciadas entre mulheres negras, por meio do autocuidado, do cuidado entre si, de encontros que evocam novas formas de representar e conceber o mundo. O Cinema Negro de Viviane se empenha na contraposição às formulações hegemônicas de representatividade para a população feminina negra. Ela constrói um cinema desde dentro, para desde fora; utiliza suas vivências e estabelece ferramentas próprias para composição de novas representações, de novas histórias. Em outras palavras, a produção fílmica de Viviane perpassa as lutas e demandas do movimento social negro para iluminar ações e reivindicar reconhecimento e inserção plena (SOUZA; SANTOS, 2016, p 74).

Em 2019, Viviane Ferreira lança *Pessoas - Contar para Viver* e, em 2020, ela escreve e dirige o longa ficcional *Um Dia com Jerusa*, segundo longa-metragem de ficção brasileiro dirigido por uma mulher negra. Na trama, jovem Débora Marçal vive o papel da pesquisadora Silva, uma subempregada que aguarda ansiosamente o resultado de um concurso público; ela vai bater na porta de dona Jerusa (Léa Garcia), uma senhora solitária de 77 anos que vive no bairro do Bexiga, em São Paulo e está à espera da família para comemorar o seu aniversário; enquanto isso, ela ocupa a cabeça da jovem com reminiscências da vida e histórias do bairro. A mediunidade de Silvia a transporta para lugares onde vive a ancestralidade dessas duas mulheres negras, remontado um tempo espiralar. O filme, que está disponível na plataforma de streamig Netflix, é uma adaptação do curta O Dia de Jerusa.

Figura 62 – Cartaz do filme e a diretora.

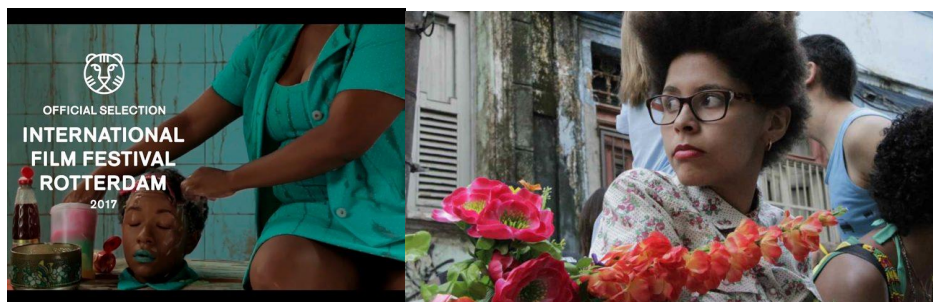


Fonte: Um Dia com Jerusa - Filme 2018 - AdoroCinema

Em 2015, é a vez de Yasmin Thayná estreiar com o curta *Kbela*, curta escrevinte baseado no conto MC Kbela, escrito pela própria cineasta e sobre a sua experiência como menina negra que sofre preconceito por causa de seus cabelos. O filme começa ao som fantasmagórico de bocas em *bullying*, o som do escárnio, a tortura auditiva que que tanto persegue as garotas negras pelas ruas e praças, pelos corredores dos colégios, pelos passeios

públicos, nas marchinhas gritadas nos carnavais: cabelo de Bombril, pixaim, nega do cabelo duro... vozes que, impregnadas n'alma, ecoam na cabeça das meninas mesmo quando não há ninguém por perto, destroçando a sua saúde mental. *Kbela* é um filme que dialoga com todas as meninas negras que já sentiram na pele, nos pelos, nos poros, o escárnio discriminador por causa de seus cabelos. Meninas que, logo cedo, passam a sofrer com o racismo recreativo, cujas brincadeiras ofensivas provocam grande sofrimento e dor. O curta-metragem mostra o dolorido processo de alisamento dos cabelos, que objetiva enquadrar as meninas negras em um padrão estético capilar; como o cinema, a tevê e a publicidade teimam em evidenciar mulheres brancas com cabelos lisos, as meninas negras se percebem fora de um padrão de beleza, se veem preteridas pelos meninos e acreditam que o alisamento vai lhes restituir a dignidade estética. Porém *Kbela* é um filme sobre a superação desses traumas, ele mostra meninas escapando dessa armadilha, numa fase de transição capilar, aceitando a forma natural dos seus cabelos e, assim, retomando a sua autoestima e reafirmando a sua negritude; saúdam sua ancestralidade, se reconectam com a musicalidade africana, com a sonoridade que emana dos tambores, com a sororidade dos amores das manas, com o colorido dos adereços e os corpos, antes tristes e desprezados, agora dançam livres e lépidos, descrevendo expressivas afrografias, cuja gramática gestual os corpos negros tão bem conhecem. *Kbela* é uma exaltação da beleza negra. “Até hoje me emociono quando ouço Nina Simone, porque foi a música que minha amiga colocou no momento da minha transição capilar. Naquele dia, pela primeira vez consegui me olhar no espelho e me sentir segura”, disse a diretora em uma entrevista; ela conta que alisou os cabelos dos 6 anos até os 18. Periférica, filha de empregada doméstica e porteiro, Thayná, nascida no Méier, zona norte do Rio de Janeiro, produziu o filme com apenas 5 mil reais realizou, que levantou por meio de um *site* de arrecadações (*Vakinha*). O filme teve estreia no Cine Odeon, do Rio, com casa cheia. E sempre vale a pena ser visto.

Figura 63 – Cartaz do trailer do filme no Youtube e a diretora.



A diretora e roteirista sergipana Everlane Moraes, graduada em artes visuais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e formada pela prestigiada Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), de Cuba, lançou oito curtas-metragens, entre eles, o seu filme de estréia *Caixa D'Água: Qui-lombo É Esse?* (2012), *La Santa Sena* (2016), *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019). Everlane exibiu seus filmes em galerias, mostras e festivais mundo afora, como em *Sundance*, em Rotterdam, no *BFI* e no *One Story*. Foi premiada no *William Graves Fund – Firelight Media* (EUA, 2020), no *IDFA Bertha Fund* (EUA, 2019) e no Sundance Institute (USA, 2021). Moraes também foi selecionada para o *Encontro Entre Diretores no Talents Guadalajara* (2019), foi bolsista da Netflix no programa *Colaboratório Criativo* (2020), entre outros.

A diretora sergipana estreou na ficção, em 2023, como co-diretora da série *Histórias (Im)possíveis*, criada e escrita pelas roteiristas negras Renata Martins, Grace Passô e Jaqueline Souza e veiculada pela Globoplay. A revista Bravo descreveu assim o trabalho da sergipana:

(..) Everlane Moraes tem uma marca: apresentar histórias de pessoas pretas, junto a elas que, no caso, não raro são mulheres. Everlane orchestra a apresentação dessas histórias e nelas tece a representação das pessoas pretas de forma a garantir-nos o direito a uma projeção que perceba, respeite e destaque a nossa humanidade. Ela não busca colocar-nos enquanto seres humanos universais e adeptos á lógica e estética que já nos é excludente desde a sua implementação. O que a diretor faz é, repito, tecer a representação e apresentação dos corpos pretos de forma a apresentar-nos enquanto pessoas que têm iguais sonhos, direitos e complexidade, belezas e tudo o mais que é possível ter em todos os âmbitos de cada particular universo. Essa é uma mensagem presente em toda a sua filmografia (Everlane Moraes e suas revoluções | Bravo! (abril.com.br)).

Figura 64 – Cartaz do filme e a diretora.



Foto: Divulgação

Em 2021, a programação da cinemateca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) abriu as portas para apresentar no mês de julho, no modo online, a mostra *Dias com Viviane: trajetória audiovisual de Viviane Ferreira*. Ela foi a segunda diretora negra brasileira a dirigir um longa-metragem, com o filme *Um Dia Com Jerusa* (2020) estrelado pela magnífica Léa Garcia. Ilea Ferraz que havia estreado em 1990 com *Dura*, só voltou a filmar em 2004, quando lançou o média-metragem *Do Cheiro da Feijoada*. 2005 foi a vez de Lilian Solá lançar os média-metragens *Família Alcântara* e *Balé de Pé no Chão*; desde Solá tem dirigido curtas e médias com bastante regularidade. Em 2008 foi lançado *Um Poema pra Quem*, de Carmen Luz que também lançou *Um Preto* em 2010. Ela também roteirizou e dirigiu o longa documental *Um Filme de Dança* (2010).

A diretora e roteirista Juliana Vicente, iniciou sua carreira no audiovisual com o curta *Cores e Botas*, “exibido mundialmente em mais de 100 festivais”, diz o site da produtora Preta-Portê, fundada por ela em 2009. A Preta-Portê produz projetos audiovisuais com temática negra, indígena e LGBTQIA+. A produtora já lançou 40 filmes e ganhou mais de 100 prêmios mundo afora. O videoclipe dos Raconais MC’s, *Mil Faces de Homem Leal*, dirigido por Vicente, venceu o MVB – Video Music Brasil, em 2012. Em 2015, a Preta-Portê recebeu quatro prêmios no festival de Cannes, inclusive o *Caméra d’Or*, com o filme *A Terra e a Sombra*, de Cesar Acevedo (coprodução Brasil, Chile, Colômbia e França). Em 2017, lançou a série documental *Afronta!*, uma coprodução com o Canal Futura e disponível na Netflix. Em 2022, Vicente lançou o longa *Diálogos com Ruth de Souza*, premiado como Melhor Direção de Documentário no Festival do Rio de Janeiro e o documentário *Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo* (Netflix). A paulista mudou-se para o Rio de Janeiro, onde vai dirigir a novela da Rede Globo *Terra Vermelha*, do prestigiado Walcyr Carrasco.

O Cinema Negra já é uma realidade, as jovens diretoras vão ganhando prestígio internacional e servindo como exemplo e inspiração para as novas gerações. Juliana já dirigiu mais de 20 curtas-metragens, exibidos em festivais no Brasil e no mundo.

Figura 65 - Juliana Vicente e cartaz do filme.



Foto: Cristiano Tod.

CAPÍTULO 5 - DOS EDITAIS COM RECORTE RACIAL

Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação de voz (STAM, 2009, p. 305).

Como vimos, o cinema negro nacional começa a ganhar corpo nos anos 70, com alguns realizadores negros lançando curtas e longas-metragens. Ainda estávamos sobre o braço forte da ditadura, mas havia um efervescimento do movimento negro, que lutava por representação nas mais variadas manifestações artísticas e na política, os bailes de *soul music* estavam bombando e a moçada exibia orgulhosa seus cabelos *blacks*. Pelé reinava nos gramados mundo afora, transformando em súditos todos os seus adversários e em 1970 ele traz o tri para o Brasil e se torna o homem mais fotografado do mundo à época. Jorge Ben lançava o seu oitavo disco intitulado *Negro é lindo*, o Movimento Negro Unificado, com seus intelectuais engajados, enfrentava com coragem um regime ditatorial que viva toda e qualquer manifestação como subversiva, Lélia González e Beatriz Nascimento faziam surgir um feminismo negro; o cinema simplesmente não pôde evitar essa onda que se agigantava. No final da década, um pouco tardiamente, portanto, o diretor Orlando Senna escreveu “Preto-e-branco ou colorido: o negro no cinema brasileiro” (1979), admitindo a necessidade urgente de cineastas negros mostrarem o seu olhar sobre a nossa realidade a partir, agora, de um outro ponto de vista. O cinema negro, contudo, não surge de uma concessão dos brancos, o cinema negro é fruto de uma luta antiga por representação. Ainda nos anos 70, a intelectual, historiadora e ativista sergipana Beatriz Nascimento publicou um vigoroso artigo intitulado *A senzala vista da casa-grande* onde tece fortes críticas sobre o filme *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, exigindo a urgência de um cinema com olhar antirracista. Nascimento denuncia o filme de Diegues por estereotipar a mulher negra e colocá-la em um papel hiperssexualizado, “em termos da crítica das relações raciais no Brasil, (o filme de Diegues) nos remete à Idade da Pedra”.

Foi neste período que a poderosa Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes - financiou a produção e distribuição de três longas-metragens de autores negros, *As Aventuras Amorasas de um Padeiro* (Waldir Onofre, 1975), *Na Boca do Mundo* (Antônio Pitanga, 1978) e *A Deusa Negra* (Ola Balogun, 1979), este último coloca como assunto a diáspora negra; o diretor nigeriano, Ola Balogun, inaugura a primeira parceria entre o cinema nigeriano e brasileiro e discute a colonialidade como um gerador de traumas. É importante ressaltar que esse aporte financeiro estatal foi um passo importantíssimo para o surgimento do cinema negro

nacional, pois representou uma injeção de ânimo para os realizadores negros que, de outra forma, não teriam como concluir suas produções. Havia, é bom ressaltar, uma expectativa positiva para a inserção de pessoas negras por trás das Câmeras, tanto é que o cineasta cinemanovista, Nelson Pereira dos Santos, se empenhou pessoalmente para que o filme de Waldir Onofre fosse contemplado pelo financiamento estatal; Nelson acreditava que os realizadores negros poderiam “contribuir com uma coisa nova” (AMANCIO, 2000, p. 99). Em verdade, Nelson percebia que o cinema negro traria um novo olhar para as produções nacionais, porque se por um lado os cineastas da geração dos anos 60 estavam preocupados com a luta de classes e tinham um olhar político-social para a realidade que procuravam não apenas representar, mas transformá-la; os cineastas negros dos anos 70 e 80 estavam preocupados em documentar as suas subjetividades, deixar os seus corpos servirem como instrumento de comunicação, exibirem sua cultura, sua religião, sua arte. A partir de então,

(...) o intelectual dos anos de 1960, que interpretava os verdadeiros interesses populares, levando o povo a conscientizar-se, cedia lugar ao intelectual que se despia da sua posição social a fim de aceitar a cultura popular retrabalhando-a cinematograficamente, sem preconceitos. (AUTRAN, 2013, P. 327).

É preciso dizer que nos “filmes de assunto negro” (David Neves, 1968) os “aliados brancos”, embora imbuídos de boa vontade, não deixavam de exibir o seu olhar a partir da Casa-grande, como disse Beatriz Nascimento. Glauber Rocha, em *Barravento* (1962), por exemplo, tenta desnegrificar o negro, diluindo-o nessa massa amorfa chamada proletariado, incitando-o a abrir mão de referenciar e reverenciar a sua cultura e os seus costumes para mergulhar de cabeça na luta de classes. Como Glauber enxergava na igreja ocidental uma espécie de opiáceo, como pensavam os marxistas, ele acreditava que os terreiros de religiões africanas se prestavam a anestesiar as pessoas, distanciando-as das condições sociais e econômicas em que viviam, obrigando-as a aceitar o jugo que a vida lhes impunha. No fundo, Glauber acreditava que a causa negra no Brasil não era revolucionária. O negro, como disse Clóvis Moura (2021), carregava a dupla e falsa acusação de ter sido um bom escravo e está sendo um mal cidadão.

Em *Barravento*, Glauber Rocha tenta mostrar que a única forma do negro obter uma vida revolucionária é se desnegrificando, uma vez que as suas raízes ancestrais, o seu misticismo ancestral, o prendiam à terra, o deixava fincado no chão. O misticismo seria o ópio do povo tropical. Quando Firmino (interpretado magistralmente por Antônio Pitanga) chega da cidade grande à humilde aldeia de pescadores, com roupas e ideias de homem moderno e civilizado, ele confronta o mundo “primitivo” no qual ainda vivem os seus irmãos de cor, acriticamente subjugados pelo patrão, satisfeitos com os minguados caraminguás que recebem pelo seu esforço e que mal dão para a sua subsistência. Firmino, ventriloquando o seu roteirista

marxista, aponta as fraquezas e deficiências dos negros, mostrando que o seu *ethos* é o seu maior inimigo, por isso a urgente desnegrificação. O Firmino era o que se chamava de “negro de alma branca”. Renegando toda a sua ancestralidade e defendendo, com unhas e dentes, a cosmovisão da cidade (branca), ele trava um duelo de capoeira com o jovem aspirante a líder da comunidade. Vemos, então, a luta entre Aruã, que mantém o seu nome africano, e Firmino, negro de nome europeu. Desgraçadamente, Firmino vence o seu opositor no jogo de pernadas e cabeçadas; ele usa, portanto, as armas do seu inimigo e o faz com mais maestria que este, derrotando a tradição dentro do seu próprio território. É o triunfo da cidade sobre a aldeia, que não esconde uma bisonha contradição: Firmino vence o seu oponente por meio da arte que ele considera uma fraqueza folclórica da sua gente. É perturbador que Firmino saia vencedor dessa refrega, porque ele não vai ajudar os irmãos, ele vai repreendê-los e ensiná-los a desistir de sua negritude e esquecer a luta racial para se engajar na luta de classes. É engraçado que, ao contrário de Glauber, o genial Orson Welles, filmando no Brasil em 1942, interessou-se em registrar os pescadores como revolucionários, recontando a história de quatro pobres jangadeiros cearenses que, no ano anterior, abordo de suas frágeis jangadas, navegaram do litoral de Fortaleza até a Baía de Guanabara para protestar, junto ao presidente Getúlio Vargas, contra a exploração que sofriam, quando eram obrigados a dividir a metade do que pescavam com os donos das embarcações. Os bravos trabalhadores conseguiram arrancar do presidente um projeto de lei que garantiu a eles os mesmos benefícios concedidos a todos os trabalhadores sindicalizados: aposentadoria, pensões para as viúvas e assistência médica. Não tinha nenhum intelectual branco mediando as negociações, e nenhum intelectual branco se interessou em contar essa interessante história no cinema, foi preciso um estrangeiro se interessar por ela. Jacaré, o jangadeiro corajoso, dificilmente seria personagem de nossos cineastas, porque ele não cabia na fantasia da Casa Grande. Não nos esqueçamos que foi também no litoral cearense, em janeiro de 1881, que o jangadeiro mulato Dragão do Mar, nascido em Canoa Quebrada, deflagrou uma greve dos jangadeiros, parando o mercado de escravos no litoral cearense, o que o consagrou como o maior herói popular da história abolicionista do Ceará. Como se vê, só vê pescadores alienados quem quer. O jangadeiro Dragão do Mar, com uma história tão rica como essa, tampouco caiu nas graças dos nossos cineastas revolucionários, talvez por ter feito a sua revolta sem pedir concessão aos “escolásticos”.

Glauber, e seus jovens colegas revolucionários, reforçemos, não enxergava a luta racial no contexto de uma luta de classes, não conseguia compreender que, no Brasil, raça e classe estavam, e estão, diretamente associados. É preciso que se diga, entretanto, que a mudança de enfoque do negro no cinema, quando realizado por cineastas negros, não se dá por uma questão

temporal e conjuntural, como se esse fosse o novo espírito do tempo, esses cineastas negros já estavam no cinema novo, o Firmino que dizia que o seu povo era alienado é o mesmo Pitanga que, quando está dirigindo, fala em revolução. Os produtores de muitos dos filmes do cinema negro inicial eram os cineastas brancos do cinema novo; o que mudou foi o lugar que cada passou a ocupar no comando da narrativa. O negro quando fala de si ele fala por si, fala do seu lugar, enxerga e mostra com o seu olhar, singular e idiossincrático. O que deixa claro que quando atuavam em filmes de assunto negro, esses artistas, embora negros e travestidos de personagens negros, não eram personagens de si mesmos, eram personas idealizadas e outrificadas. Ou seja, o cinema de assunto negro não é cinema negro. Contudo, não se pode negar que o negro se torna assunto e ganha novas dimensões como personagem a partir do cinema novo, é ele quem lança luz à essa epiderme, mas ainda como uma representação do “povo brasileiro”; o favelado, o oprimido, o trabalhador explorado, em uma questão de classe, em suma. As questões emergenciais da luta interracial nem e longe se desenham neste cinema.

A Embrafilme, retomemos o raciocínio, também financiou 3 filmes de assunto negro, *O Amuleto de Ogun* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), e *Chico Rei* (Walter Lima Jr, 1985). No entanto, *Alma no Olho* e os outros filmes de Zózimo Bulbul não contaram com financiamento estatal, nem o longa de estreia *Amor Maldito* (1986), da autora negra Adélia Sampaio. Portanto, alguns filmes importantes desse período, realizados por cineasta negros, não conseguiram grandes projeções, não foram vistos pelo grande público, impedindo a formação de um público para essa nova forma de olhar e mostrar o cinema. Com o fim da Embrafilme e o desmantelamento do cinema nacional, houve um hiato enorme e não surgiram novos nomes no cinema negro nacional. No início dos anos 2000, surgiu a ANCINE (Agência Nacional de Cinema) como a nova fomentadora do audiovisual brasileiro. No entanto, o cinema negro não se beneficiou de imediato dessa nova iniciativa. A agência estatal dava apoio às produções por meio de incentivos fiscais, o que obrigava os produtores a irem atrás de verbas na iniciativa privada, que distribuíam o dinheiro de acordo com seus critérios e interesses comerciais. Foi por isso que o Manifesto de Recife, em 2001, lutava para que houvesse uma forma de incentivo direto do Estado lançando editais com recorte racial.

Então, algo novo aconteceu e a coisa começou a se mover. No dia 29 de novembro de 2012, Dia da Consciência Negra, são lançados cinco editais com recorte racial, para novos realizadores de curtas-metragens. Ao todo foram distribuídos R\$ 3.000.000,00 e, dos 314 projetos inscritos, 40 foram contemplados. No entanto, o edital foi embargado diversas vezes pelo juiz federal José Carlos do Vale Madeira, da 5ª vara do Maranhão. Uma dessas ações foi movida pelo advogado Pedro Leonel Pinto de Carvalho, alegando que a União, a Fundação

Biblioteca Nacional e a Funarte, responsáveis pelos editais, lesavam o patrimônio público e ofendiam os princípios jurídicos-constitucionais da legalidade, da impessoalidade, da isonomia e da moralidade. Segundo a sentença, a proposta excluía sumariamente as demais etnias, correndo o risco de criar um “acintoso e perigoso espectro de desigualdade racial”. A Advocacia Geral da União recorreu, explicando que o objetivo final do edital não era a promoção da cultura negra, mas a promoção da igualdade racial, o objetivo era incluir pessoas negras no mercado de trabalho audiovisual. O processo se arrastou até o ano de 2015.

No ano de 2014, o Ministério da Cultura lançou o segundo edital para curtas-metragens chamado “Curta Afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual”. Foram inscritos 366 projetos de todas as regiões do Brasil, havia uma pontuação extra para projetos do norte, nordeste, sul e centro-oeste. Foram selecionados 21 curtas-metragens de temática livre e 13 média-metragens com abordagens voltadas às culturas de matriz africana. Cada curta-metragem foi contemplado com R\$ 80.000,00 e para os média-metragens foram disponibilizados R\$ 1.000.000,00 para cada projeto. Se os primeiros editais tinham foco específico em cineastas jovens, entre 18 e 29 anos, este novo edital não tinha recorte etário e ainda incluía médias-metragens. Ao todo, 30 curtas foram contemplados em 2012, e em 2014 o número subiu para 34. No ano de 2012, dos 30 filmes contemplados, 36% deles eram da Bahia (11 filmes), 6 filmes eram do Rio de Janeiro e 4 de São Paulo e 2 do Rio Grande do Sul. Minas Gerais, Pernambuco, Distrito Federal, Paraíba, Ceará, Pará e Rio Grande do Norte tiveram um filme contemplado cada. **Mais da metade dos selecionados eram mulheres (18).** Em 2014, São Paulo teve mais filmes contemplados, foram 5 ao todo, e os estados do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Goiás tiveram 2 filmes cada. Já Roraima, Tocantins, Distrito Federal, Minas Gerais, Paraíba e Pará levaram um filme cada. Dos proponentes, 12 eram mulheres. A distribuição dos médias-metragens afirmativos ficou assim: Pará (3), São Paulo, Amazonas e Rio de Janeiro (2), Bahia, Santa Catarina, Paraíba, Alagoas, Sergipe e Espírito Santo (1). Seis propostas selecionadas eram de mulheres. Já no ano de 2016, a ANCINE lançou o edital *Longa B.O. Afirmativo*, selecionando 3 projetos de ficção de baixo orçamento, com temática livre e dirigido a realizadores negros, com aporte de R\$ 1.250.000,00, provenientes do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual). Aqui a intenção não é produzir filmes com fins comerciais, mas dar oportunidade para os novos realizadores. No ano de 2017, os editais já traziam recorte de raça e de gênero; homens concorriam com homens e mulheres com mulheres. Em 2018 foi introduzida uma nova categoria, agora contemplando também os indígenas, com editais específicos. Os 11 editais lançados nesse período contemplavam longas-metragens, curtas-metragens, séries televisivas, documentários, *games*, narrativas transmídias

e festivais. Como se vê, desde o ano de 2012 que realizadores e realizadoras negros de todo o país estão tendo uma oportunidade que nunca tiveram em toda a história do cinema nacional para mostrarem o seu trabalho.

Além destes editais nacionais, as secretarias de cultura de diversos estados e municípios também criaram editais afirmativos, e tudo isso tem contribuído para fortalecer a cadeia produtiva do audiovisual brasileiro e também para que tenhamos um mercado menos desigual em relação a gênero, etnia e idade. O cinema brasileiro está mais plural, e diversos coletivos têm se formado por todo o país, bem como tem surgido cada vez mais festivais e mostras de cinema, dando visibilidade para novos realizadores. Se em toda a década de 70 apenas 3 filmes de cineastas negros foram contemplados com verbas públicas, somente entre 2012 e 2014 nada menos que 68 realizadores e realizadoras negros tiveram suas produções financiadas, participando de festivais e mostras aqui e em outros países, ganhando prêmios e fortalecendo o cinema negro nacional. Surgiram, nesse período, diversos nomes novos na cena audiovisual, nomes como Larissa Fulana de Tal, João Ademir, Yasmin Thainá, Everlaine Moraes, Glenda Nicácio, Ary Rosa, Viviane Ferreira, Vinicius Silva, Juliana Vicente... jovens que estão tendo o seu trabalho reconhecido e mostrando que o cinema negro é potente e cada dia tem ganhado mais qualidade. Estes editais públicos, como se vê, foram fundamentais para a formação de uma nova cadeia produtiva no audiovisual que conta cada vez mais com a presença de mulheres, de pessoas negras e indígenas, o cinema brasileiro está se colorindo. O processo foi interrompido novamente desde o ano de 2016 quando o governo federal sofreu uma mudança abrupta, com o novo mandatário fechando as portas para o fomento cultural. Desde o ano de 2018, quando começou o governo Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi transformado em uma secretaria e sua função era destruir tudo o que havia sido feito anteriormente. Durante a pandemia, a lei de incentivo à cultura Adir Blanc, distribuiu um grande volume de verba para estados e municípios; com essa medida, novos cineastas negros e negras tiveram oportunidade de produzir seus primeiros filmes. Em 2023, o Ministério da Cultura abriu novos editais por meio da Lei Paulo Gustavo; cineastas de todo o Brasil estão tendo oportunidade de participar desse novo e promissor momento do audiovisual brasileiro. Nas universidades, um número cada vez maior de pessoas negras toma assento nos bancos acadêmicos, as faculdades de cinema lançam no mercado profissionais com melhor formação. O cinema negro e o cinema negra já são uma realidade e os produtos chegam com uma qualidade cada vez maior.

5.1 Dos festivais e mostras negras

Como vimos, as cineastas e os cineastas negros vêm abrindo espaço dentro do campo discursivo cinematográfica e, além de produzir, escrever, atuar e serem espectadoras, as pessoas negras também estão nas academias pesquisando e teorizando sobre este fazer cinematográfico e suas implicações sociológicas, políticas, psicológicas e filosóficas. Além do barateamento dos equipamentos de filmagem, que facilitou o acesso a mais pessoas, o ingresso nas universidades que ajudou a melhorar a técnica e a qualidade discursiva e o surgimento de editais com recorte de raça, o aumento de festivais e mostras por todo o país, que promove debates e favorece a construção de um cinema dialógico, além de abrir mais campos de ação para júris e curadorias, tem contribuído muito para fortalecer o cinema negro e o cinema negra, formando novos públicos e amplificando a voz desses comunicadores culturais, cujas vozes, imagens e narrativas também têm chegado a outros países.

Zózimo Bulbul, o exu do cinema negro, em 1997 abriu novos caminhos para o cinema feito por pessoas negra no Brasil participando do *Festival Pan Africano de Cinema de Ouagadougou*, em Burkina Fasso; essa viagem à África o inspirou a fundar o *Centro Afro Carioca de Cinema*, local onde são exibidos filmes, promovido debates e realizado mostras de cinema. Em 1999 abriu novos caminhos para o cinema negro e negra, participando da Retrospectiva do Cinema Afro-Brasileiro, realizado na nona edição do Festival de Cinema Africano de Milão, associada ao *Festival Racine Noir* de Paris e ao *Black Movie Genebra*. Lá também estavam os diretores Antônio Pitanga e Waldir Onofre. Em 2000, Bulbul estava em Cabo Verde, África, participando do 2º Encontro Internacional de Cinema de Cabo Verde, onde foi exibido os seus filmes *Alma no Olho* e *Dia de Alforria?*, além de terem sido ainda outros filmes de diretores do *Cinema Feijoadá*; tudo o que o cinema negro e negra buscou durante tosos esses anos foi reconectar a sua gente com suas raízes africanas e eis que a África acolhe o nossos cinema.

No Brasil, Zózimo Bulbul idealizou o *Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe*, realizado pela primeira vez em 2007, o que ajudou a fortalecer a conexão entre realizadores (as) destes lugares com o nosso cinema e as (os) nosso (as) cineastas. Nessa edição, foram exibidos 49 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens, número que cresceu ao longo dos anos e culminou em 67 filmes de 80 cineastas em 2017, edição comemorativa de 10 anos do evento. Nesses 10 anos, o Encontro exibiu filmes de Jeferson De, Joel Zito Araújo, Zózimo Bulbul, Luiz Antonio Pilar, Antônio Pompêo, Anderson Quack, Lázaro Ramos, Luciano Vidigal, Rodrigo Felha, Emilio Domingos, Everlane Moraes, Juliana Vicente, Viviane Ferreira, Yasmin Thayná, Sabrina Fidalgo, Gabriel Martins, André Novais e tantos outros cineastas negros brasileiros.

Em 2009, o FESPACO, maior festival de cinema da África, em Burkina Fasso, exibiu uma mostra especial em homenagem ao cinema negro brasileiro. Zózimo fez a curadoria dos 21 filmes e levou os cineastas para participarem do festival.

Na 12ª Mostra de Cinema Negro, que aconteceu no tradicional Odeon (RJ), em 2019, foram selecionados 74 filmes nacionais, de cinco regiões, e 18 filmes internacionais, entre longas e curtas. Essa foi a maior exibição afrodiaspórica de cinema negro do Brasil.

Figura 66 - Cartaz.



Mostras e Festivais de Cinema Negro e Negra

De acordo com o site Mapeamento do Cinema Negro no Brasil⁶⁴, esses são os principais festivais realizados no país:

Região Nordeste

- Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena, realizado em Maceió (AL), desde 2019.
- Mostra Itinerante de Cinema Negro Mohamed Bamba. Desde 2018, Salvador (BA).
- Mostra Ousmane Sembene de Cinema. Desde 2008, São Francisco do Conde (BA).
- Cine Quebradas. Mostra de Cinema Negra. Salvador (BA).
- Mostra de Cinema Negro de São Félix. Desde 2019, Salvador (BA).
- Pilão – Mostra de Cinema Negro Itinerante na Paraíba. Desde 2021. João Pessoa (PB).
- Moã – Mostra de Cinemas Negros e Indígenas. Desde 2021. João Pessoa (PB).
- Semana do Audiovisual Negro. Desde 2019, Recife (PE).
- Aquilomba – Seminário de Cinema Negra do Nordeste. Desde 2021, Recife (PE).
- Infinita – Festival de Cinemas Negros e Indígenas. Desde 2017, Fortaleza (CE).
- EGBÉ – Mostra de Cinema negro de Sergipe. Desde 2016, Aracaju (SE).

⁶⁴ [Festivais – Mapa do Cinema Negro](#)

Região Norte

- Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus. Desde 2019, Belém (PA).

Região Centro-Oeste

- Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio. Desde 2017, Brasília (DF).
- Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso. Desde 2016, Cuiabá (MT).

Região Sudeste

- Mostra de Cinema Negro do Espírito Santo. Desde 2016, Vitória (ES).
- Semana de Cinema negro de Belo Horizonte. Desde 2021, Belo Horizonte (MG).
- Mostra Cine Afro BH. Desde 2014, Belo Horizonte (MG).
- PRETO E OUTRAS CORES Mostra de Cinema Negro LGBTQIAP+. Desde 2021, Belo Horizonte (MG).
- Mostra Empoderadas, Mulheres negras no Audiovisual. São Paulo (SP).
- Seminário e Mostra do Audiovisual Negro APAN. Desde 2016, São Paulo (SP).
- Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil. Desde 2010, São Paulo (SP).
- Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, Desde 2007, Rio de Janeiro (RJ).
- Cinegrada. Rio de Janeiro (RJ).
- Mostra de Cinema IFÉ. Desde 2021, Rio de Janeiro (RJ).

Região Sul

- Griot – Festival de Cinema Negro Contemporâneo. Desde 2021, Curitiba (PR).
- OHUN - Mostra de Cinema Negro de Pelotas. Desde 2017, Pelotas (RS).
- Festival Cinema Negro em Ação Desde, 2020, Porto Alegre (RS).

Há, ainda, outras iniciativas que ajudam a promover, preservar e difundir o cinema feito por pessoas negras no Brasil, como o CULTNE – Acervo Digital de Cultura Negra, criando em 2009 e que reúne o maior acervo de cinema negro da América Latina. Outra iniciativa inspiradora é o Afroflix, uma plataforma criada por Yasmin Thayná que exhibe filmes, séries, web séries, clipes e as mais variadas formas de videografias feitas por pessoas negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Janela e o Espelho

O que pretendemos com esse trabalho foi mostrar o cinema negro e o cinema negra na perspectiva de quem o enxerga da janela, mas também do espelho. A janela é um dispositivo doméstico que serve para que quem esteja dentro veja o que acontece lá fora, mas não só, pela janela também entra a luz e o ar que sopra do lado externo do ambiente doméstico. O espelho, por sua vez, é um equipamento doméstico que tem uma função oposta ao da janela; por ele vemos o que está dentro; ele reflete e faz refletir. Lançamos, portanto, um olhar atento e curioso para fora, no intuito de compreender o que é a raça e o racismo, fazendo uma análise diacrônica, histórica, chegando no momento exato em que o conceito foi criado, bem como as suas razões políticas e ideológicas. De fora, entrou a luz do conhecimento acumulado de pensadores que nos ajudaram a compreender o fenômeno, e recebemos uma agradável lufada de ar que nos permitiu respirar melhor, tendo a segurança de saber que navegávamos pelas águas tranquilas do conhecimento. Os pensadores decoloniais nos deram um sul e iluminaram os caminhos daqueles que ainda estavam desorientados quanto ao conceito de raça e suas implicações em nossas vidas.

Pelo espelho, podemos enxergar o drama, a dor e a angústia que o racismo provoca em nós, nas pessoas racializadas, chegamos mesmo à conclusão, sempre ancorados em estudos e análises, que o racismo cria sobretudo um problema de imagem e de identidade das pessoas racializadas e que isso se reflete na maneira em que imagens são produzidas, imagens-discurso. O cinema, deixamos isso claro, projetou ao longo de décadas uma imagem pejorativa e estereotipada das pessoas negras e mostramos o quanto isso serviu para manter uma hegemonia da imagem das pessoas brancas.

O Cinema Negro parece também um cinema que olha pela janela, mesmo em sua enorme diversidade o Cinema Negro parece seguir esse caminho, preferir esse olhar, partir desse ponto de vista: observar as questões raciais que acontecem na ágora, na rua, como quem abre a janela para perceber o que ocorre lá fora. É um cinema que discute a questão racial por um viés político social, abordando questões profundas que afeta o dia a dia das pessoas. O filme *Medida Provisória* questiona, de forma contundente, o mito farsesco da democracia racial quando o governo baixa um decreto que decide expulsar do país as pessoas de “melanina acentuada” e mandá-las “de volta” ao continente africano. Confinados em um *afro bunker*, aquilombados, os personagens debatem sobre o que acontece lá fora, nas ruas. As pessoas que

entram, representam o ar transpassando pela janela, e é de uma janela que Antônio Gama (Alfred Enoch) desafia o poder constituído, gritando: “vocês não vão me tirar daqui”.

O Cinema Negra, por sua vez, parece olhar pelo espelho. O filme *Kbela*, de Yasmin Thayná, aborda a questão da mulher que olha pra si mesma, enxerga suas dores no corpo, na pele, nos cabelos, reflete sobre esses dramas e procura superá-los. O filme fala sobre superar a dor de transportar por todos os lados que se vai um corpo preto, que traz consigo traços fisionômicos tidos como negativos numa sociedade racializada. A menina só vai deixar de ter o espelho como inimigo, só vai deixar de tentar negar quem é de verdade, com o truque dolorido de alisar os cabelos, quando ela se aceitar e, assim, passar a enxergar a sua beleza natural. O filme *Espelho* (2023), da sergipana Luciana Oliveira⁶⁵, faz essa mesma abordagem, sem metáforas, de uma maneira direta. Ali há também uma jovem em crise com a sua identidade negra e demonstrando sofrimento com os seus traços fisionômicos, frutos do escárnio e do bullying. É preciso que o mundo exterior lhe mostre um espelho, o espelho de Oxum, que projeta e reflete toda a sua ancestralidade. É através desse espelho que desfilam pelos seus olhos uma variada fauna de entidades africanas em todo o seu esplendor e beleza. E então, olhando as outras, ela se enxerga e consegue ver a sua beleza interior e exterior. O filme mostra um corpo negro como um significante cheio de significados e um olhar espiralado que transpassa o tempo; o cruzar de caminhos pelas simbólicas encruzilhadas e a mirada sancófica que olha pro agora, observa o que já foi e enxerga o que será. Quando Oxum olha para o espelho, ela o vê adiante, se vê aqui e vislumbra o que está por trás de si, espiralando presente, passado e futuro. O espelho não reflete apenas a imagem, o espelho é um reflexo do imaginário, uma vez que não se enxerga apenas uma imagem, mas tudo o que imaginamos dela; o espelho é, também, o reflexo de uma reflexão consciente de tudo o que carregamos no inconsciente.

Figura 67 – Cartaz do filme.

⁶⁵ Luciana Oliveira é mestra em Cinema e Narrativas Sociais - PPGCINE/UFS, Doutoranda em Sociologia PPGS/UFS, Diretora e figurinista na Rolimã Filmes, Diretora Geral da EGBE- Mostra de Cinema Negro de Sergipe.



Fonte: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/ffilme-sergipano-espelho-e-premiado-em-festival-de-cinema-nacional/>.

Enfim, mostramos com esse trabalho como a busca pela autorrepresentação e reconstrução da imagem das pessoas negras, essa luta pelo protagonismo dentro do campo cinematográfico, é uma batalha que vem de muito tempo, e que a luta das pessoas negras pela reconstrução da própria imagem, finalmente chegou ao cinema. E que os cineastas e as cineastas negras têm plena noção do importante papel que desempenham na construção de um país mais plural, mais tolerante, mais empático e menos eurocêntrico. Foi a isto que este trabalho se propôs, e estamos certo de termos conseguido jogar luz onde ainda existia sombras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019
- ADLBI, Sirin (2017). **La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial**. México D.F.: Akal.
- AGUALUSA, José Eduardo. **Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes**. Rio de Janeiro, Gryphus, 2001.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.
- ALMEIDA, Paulo Roberto de. **A Presença Negra no Teatro de Revista dos Anos 1920**. Curitiba: CRV, 2018.
- ALMEIDA, Rafael Antunes **O que é um humano? Anotações sobre duas controvérsias**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- ALFONSO, Louise. **EMBRATUR: formadora de imagens da nação brasileira**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006
- ANI, Marimba. Yurugu. **An african – centered critique of european cultural thought and behavior**. Africa World Press. Indianapolis, 1994. Traduzido por Esta hora real. Disponível: <https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-ani-yurugu-uma-criticaafricanocentrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/>.
- ANJOS, Juliane Olivia dos. **As joias de Oxum: as crianças na herança ancestral afro-brasileira**. Dissertação (Mestrado em educação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. Ed. Senac São Paulo, 2004.
- BAGNO, Marcos. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- BAUDRILLAR, J. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980.
- BERNHARD, Michaelis. “Teaching Kids the Wonderful Diversity of American Indians” In: **Native Child. Teaching Kids the Wonderful Diversity of American Indians**. Children and Families, Vol.XVI No.4, 1997. Acesso em 24-03-2023.

- BICUDO, Virgínia L. **Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo**. Edição organizada por MAIO, Marcos C. São Paulo, Sociologia e Política, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. In: ORTIZ, Renato (org). **Coleção grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1994.
- _____, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1998.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAMPELLO, André Barreto. **Manual jurídico da escravidão: Império do Brasil**. Jundiaí, [SP]: Paco, 2018.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARVALHO I e PETRÔNIO DOMINGUES II - ESTUDOS AVANÇADOS 31 (89), 2017 - I Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade de Campinas, Campinas / São Paulo, Brasil. II Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, Aracaju /Sergipe, Brasil.
- CARVALHO, N. dos S. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, J. (Org.) **Dogma da feijoada: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- _____, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoada: a invenção do Cinema Negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Vol. 33, nº 96, 2018.
- _____, Noel dos Santos. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- _____, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: período silencioso. In: **Plural-revista do curso de pós-graduação em sociologia**, nº 10 FFLCH-USP, São Paulo, 2003.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Carlos Moore (org.). Belo Horizonte: NÂNDYLA, 2010.
- CASHMORE, Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. São Paulo: Selo Negro, 2000.
- CHARAUDEAU, P; MAINSGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- CLASTRES, Pierre. “O Arco e o Cesto”. In: **A Sociedade contra o Estado. Pesquisas de Antropologia Política**. Tradução de Theo Santiago. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. Págs. 71-89.
- COSTA, Jurandir Freire (1984). **Violência e psicanálise**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda.

- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. São Paulo: Dandara; 2022. Acesso em: 27 set. 2023.
- DAVIS, Angel. **Mulheres, Raça e Classe**. The Women's Press, Ltda, 1982. Tradução Plataforma Gueto, 2013.
- DIAS, T. L. S.; SEPULVEDA, C.; ARTEAGA, J. M. S. O pensamento africano de Cheikh Anta Diop: elementos para incluir o componente histórico nos currículos de ciências e reeducar relações étnico-raciais. **Anais do 16º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia**. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de História da Ciência: Universidade Federal de Campina Grande, 2018.
- DE, Jeferson. **Dogma feijoada, o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo. Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005.
- DIOP, Cheikh Anta. A origem dos antigos egípcios. IN: MOKHTAR, G. (Org). **História Geral da África: A África antiga**. São Paulo: Ática/UNESCO, 1983. Cap. I, 39-70.
- _____, Cheikh Anta. **As origens da civilização africana. Mito ou realidade**. Tradução desconhecida. v.4 Lawrence Hills & Co., 1974.
- _____, Cheikh Anta. **A unidade cultural da África negra. Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica**. Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, Presence Africaine, 2. ed., 1982. Luanda, out./2014.
- CARVALHO, Noel Santos; DOMINGUES, PETRÔNIO. dogma feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira De Ciências Sociais - VOL. 33 N° 96**. BCS Vol. 33 n° 96 /2018:
- DOMINGUES, Petronio; CARVALHO, Noel Santos. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos avançados**. 2017.
- CARVALHO, Noel et al. **Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. Estudo de Cinema, Socine**. São Paulo: Annablume, p. 53–60, 2008.
- DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro – a origem do mito da modernidade**. Conferências de Frankfurt. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.
- ENSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus. **Revista Significação**, nº32, 2009.
- FOUCALUT, Michel. **A arqueologia do saber**. Petrópolis. Vozes, 1972.
- _____, Michel. **A Ordem do Discurso**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- _____, Michel. **O que é um autor?** São Paulo: Paisagens, 2000.

- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: O indígena na formação da família brasileira**. 48. ed. Recife: Global, 2003.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: editora Koogan, 1989.
- GUTIÉRREZ, Jorge Luis. A Controvérsia de Valladolid (1550): Aristóteles, os índios e a guerra justa. **Revista USP**. São Paulo, n 101, p. 223-235, março/abril/maio, 2014.
- GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino americano**. Zahar; 2020.
- HANNAFORD, Ivan. **Race: The History of an Idea in the West**. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996.
- KILOMBA, Grada. 2019. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó.
- KON, N. M., Silva, M. L., & Abud, C. C. (Orgs.). (2017). **O racismo e o negro no Brasil: Questões para a psicanálise**. Perspetiva, São Paulo, 2017.
- LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva; revisão e notas de Édson Carneiro – 2. Ed. Rev. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. p. 419-476.
- LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 092 - 104, 2015.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemática de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2012.
- _____, Evani Tavares. **Um Olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro do Bando de Teatro Olodum**. Campinas , SP 2010.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.
- LUGONES, M. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**. Bogotá- Colombia. No 09: 73-101, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. Formações Discursivas, unidades tópicas e não-tópicas. In: BARONAS, Roberto Leiser (org). **Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva**. São Paulo: Pedro & João Editores, 2007.
- MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (Orgs.) **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá:

Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

_____, Leda. Performances do tempo e da memória. In: O percevejo – **Revista de Teatro, Crítica e Estética**. ano 11, nº 12. Unirio, 2003.

MBEMBE, Achille. 2014. **Crítica da razão negra**. Lisboa, Antígona, 310p.

MEAD, Margaret. **Sexo e Temperamento**. São Paulo: Perspectiva, 4ª Ed., 2009.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo, Hucitec; Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993.

_____. **A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888**. São Paulo, Ática, 1982.

MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

_____, Carlos. **O racismo através da história: da antiguidade à modernidade**. Brasília: SECAD/MEC, 2007.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. Pólen, 2019.

MORRISON, T. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOURA, Clóvis. **O negro, de bom escravo a mal cidadão?** São Paulo: Editora Dandara, 2021.

MULVEY, L. (1983) Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 437-454.

NASCIMENTO, Abdias. **O negro revoltado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa-grande. **Opinião**, Rio de Janeiro, p. 20-1, 15 out. 1976.

NEVES, D. E. **Cinema novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

_____. **O cinema de assunto e autor negros no Brasil. Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição**, Rio de Janeiro, ano 10, n.47, p.75-81, 1968.

_____. **Telégrafo visual: crítica amável de cinema**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

NETO, Félix Jácome. A recusa da interação: um ensaio historiográfico sobre etnocentrismo e racismo na Grécia Antiga. **Revista Brasileira de História: Dossiê - A História Antiga entre o local e o global: Integração, conflito e usos do passado**, São Paulo, v. 40, n. 84, p. 21-41, 21

ago. 2020. DOI <https://doi.org/10.1590/1806-93472020v40n84-02>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/SYTmZPCd4yDKBCvNsJmg83F/?lang=pt>. Acesso em: 13/09/2023.

NJERI, Aza. Educação afrocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na maafa. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Número 31: mai.-out./2019, p. 4-17.

NOGUEIRA, Izildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. Tese (Doutorado), Universidade de São paulo, São Paulo, 1988

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: Princípios e procedimentos**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002. Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960, pp. 98-112.

PÊCHEUX Gadet, F.; HAK, T. (org.). **Análise Automática do Discurso**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: editora da Unicamp, 1988.

PLATÃO. **Diálogos. Teeteto Crátilo**. 3. ed. Belém: UFPA, 2001.

PLATÃO. **Menêxeno**. Tradução de Bruna Camara. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – FFLCH, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2014

PRUDENTE, C. **Barravento: o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha**. São Paulo: Editora Nacional, 1995.

_____, Celso. Cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro. **Revista Palmares**, 2005.

QUIJANO, A. ¡Qué tal raza!. **Revista del CESLA**, [S.l.], n. 1, nov. 2000, p. 192-200. ISSN2081 1160. Disponível em:<<http://www.revistadelcesla.com/index.php/revistadelcesla/article/view/379>>. Acesso em: 16/09/2023. (Tradução dos autores).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. **Novos Rumos**. nº 37. 2002.

_____, Aníbal. ¡Que tal raza! (Tema central). **Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones**, Quito : CAAP, (no. 48, diciembre 1999): pp. 141-152. ISSN: 1012-1498

_____, Aníbal: “Raza”, “Etnia”, “Nación”, Cuestiones Abiertas. En Roland Forgues, ed. José Carlos Mariategui y Europa. **La otra cara del descubrimiento**. Lima 1992, Ed. Amauta.

_____, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In:Lander, Edgardo (org.): **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Perspectivas latinoamericanas, Buenos Aires, CLACSO/UNESCO, 2000a.

_____. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá, Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pp.93-126.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro no cinema brasileiro de ficção**. Mnmocine. 2008.

_____, José Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Palas, 2001.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SADDoux, Jean-Jacques. **Racism In The Western**. New York: Revisionist Press, pp. 106.

SARTRE, Jean-Paul. Orfeu Negro. In: **Reflexões sobre o racismo**. Difusão Europeia do Livro. São Paulo, 1968.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1971.

SCOTT, Joan W. O Enigma da Igualdade. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 13(1): 216, janeiro-abril/2005. P. 11-30

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 20 set. 2023

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES [Online]**, 18 | 2012, posto online no dia 01 dezembro 2012, consultado o 15 setembro 2023. URL: <http://journals.openedition.org/eces/1533>; DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>

_____, R. L. Os percursos do gênero na antropologia e para além dela. **Sociedade e Estado**, v. 12, n. 02, p. 235–262, 2022.

_____, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SENA, Thaís Lima e. **Blackface: Otelo nas faces de Orson Welles e Laurence Olivier**. 2017. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.

SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. **Revista de Cultura Vozes**, ano 73, v. LXXIII, n. 3, 1979. p. 211-26.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- SNOWDEN, Frank M. **Blacks in Antiquity**. Cambridge, Massachusetts, EUA: Belknap Press, 1970.
- SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social** – 2. ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983. (Coleção tendências, n. 04).
- SOUZA, Edileuza Penha de e SANTOS, Elen Ramos dos. O Dia de Jerusa: Representações de Gênero Identidade, Memórias e Afetos, **Gênero | Niterói | v.17 | n.1 | p. 67 - 81 | 2.sem. 2016**
- STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo, EDUSP, 2008.
- SUSSEKIND, Flora. **O negro como Arlequim, teatro & discriminação**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1982.
- VESPÚCIO, Américo. **Novo Mundo – As cartas que batizaram a América** – Apresentação e Notas Eduardo Bueno, Editora Planeta, 2003
- VOLTAIRE. **Tratado de metafísica**. São Paulo; abril, 1978, p. 62.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafil, 1983.
- _____, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- WALLERSTEIN, Immanuel Maurice. **Análisis de sistemas-mundo: una introducción**. México: Siglo XXI, 2005.